Université Lyon2

Thèse pour obtenir le grade de docteur en lettre

Présentée et soutenue par

**Céline DHERIN**

4 Novembre 2000

# Le plaisir dans l'oeuvre de Dominique Fernandez

Sous la direction de Claude MARTIN

M. Claude MARTIN Professeur Emérite de l'Université Lumière/Lyon 2, M. Michel BRESSOLETTE Professeur à l'Université Toulouse le Mirail, M. Pierre MASSON Professeur à l'Université de Nantes, M. Claude BURGELIN Professeur à l'Université Lumière/Lyon 2.

# Table des matières

**INTRODUCTION .** 1

De quelques questions d'esthétique et de méthodes . 1

Pourquoi le plaisir ? . . 4

Une invitation au voyage . . 6

Du plaisir avant toute chose . 7

**Premiere Partie :La découverte du plaisir .** 9

CHAPITRE I : DU BONHEUR AU DÉSIR . . 9

1) Paradis mythique et bonheur réel ? . . 9

2) Malheur et désir : la vie après la Chute . . 16

3) Les limites de l'écriture du bonheur . . 17

CHAPITRE II : QUÊTE DU PLAISIR ET CULTE DE L'ÉCHEC . 20

1) Prométhée : mythe et masochisme . . 20

2) Le culte de l'échec et sa rationalisation . . 23

3) La mère : solitude, rigueur et conscience . 28

4) La fascination de l'échec et la tentation du plaisir . . 33

CHAPITRE III : DÉCOUVERTE DU PLAISIR . . 35

1) Les premières expériences . 35

2) La gourmandise . . 41

3) Solitudes . 48

CHAPITRE IV : LE PÈRE . 55

1) Les héritiers maudits . 55

2) « Qui suis-je ? » . . 65

CHAPITRE V : QUÊTE DU DÉSIR, QUÊTE DU MALHEUR ? . . 76

1) Le faux Désir : du mythe à la poésie . . 77

2) Les premiers désirs . . 86

3) Désir et anti-conformisme . 91

4) Le désir coupable . 96

CHAPITRE VI : LE MASOCHISME EN QUESTION . . 100

1) « Ils recherchent obstinément l'envers » . . 101

2) Le secret et la révélation . 110

CHAPITRE VII : AMOUR ET PLAISIR : LA LIBERTÉ ET SES LIMITES ? . . 116

1) Les mythes de l'amour . 116

2) Amour enchaîné... . . 122

3) Le plaisir délivré ? . 140

**Deuxième partie : La musique du plaisir .** 149

CHAPITRE I : ORPHÉE : UNE DOUBLE CONDAMNATION AU PLAISIR ? . . 149

1) La divine origine de la musique ? . 149

2) La double condamnation au plaisir . 154

CHAPITRE II : S'INITIER, SE PASSIONNER . . 159

1) Les premiers pas . . 159

2) Initiateurs et guides . 162

3) Le choix de l'instrument . . 167

4) L'éloquente passion de l'opéra . 169

CHAPITRE III : LE MUSICIEN . 171

1) Dionysos, origine tragique de la musique . 172

2) Insaisissable volupté... inquiétante extase . 177

3) Les compositeurs . 179

4) De l'article (ou de l'essai) à la fiction . . 183

CHAPITRE IV : LA MUSE MESSAGÈRE . . 189

1) La référence musicale . . 189

2) La bouche . 196

3) Le mot gourmand ou la musique fernandezienne . . 199

CHAPITRE V : LA MUSIQUE DES ANGES . 203

1) Anges et musiciens . 203

2) La divine musique de l'escadron des anges . 209

CHAPITRE VI : DANGERS ET LIMITES DE LA MUSIQUE . . 215

1) Des excès aux limites des musiciens . 215

2) La fatalité de la voix ou l'épreuve de la démesure . 224

3) Une volupté à deux visages ? . 231

CHAPITRE VII : ENJEUX ET SENS DE L'OPÉRA . . 233

1) La controverse de l'opéra . 233

2) Les castrats : bonheur, mythe et morale . . 240

3) À l'opéra : le plaisir de l'instant . 245

**Troisième partie : Itinéraire du plaisir .** 253

CHAPITRE I : VOYAGER, VIVRE, ÉCRIRE . . 253

1) Un bilan biographique... . . 253

2)Voyager pour écrire . 258

CHAPITRE II : L'ITALIE . 266

1) Où tout commence à Naples ? . 266

2) Toujours plus au Sud... . 273

3) Voir Florence et partir pour Venise . 278

4) Le bonheur retrouvé en Sardaigne ? . . 289

5) Le plaisir sicilien . 296

CHAPITRE III : LE RÊVE ALLEMAND . 306

1) Un voyage à travers le temps . 306

2) Le roman de l'Allemagne romantique . 307

3) L'Allemagne baroque . . 312

CHAPITRE IV : L'EUROPE CENTRALE : LE HASARD ET LA NÉCESSITÉ ? . 320

1) Des amis et des voyages d'exception . . 320

2) Pourquoi la Roumanie ? . 323

3) La Pologne ou l'étape obligée . . 329

4) Prague et la Bohème : Baroque et Ironie ? . . 329

CHAPITRE V : LES TROIS AMÉRIQUES . 337

1) En guise d'introduction au Nouveau Monde : le plaisir et la tristesse ? . 337

2) L'Amérique du Nord . . 344

3) L'Amérique du père . . 345

4) L'Amérique du Sud . 347

CHAPITRE VI : LA PASSION RUSSE . 354

1) Une passion inattendue ? . 354

2) Un récit historique plus qu'un récit de voyage ? . 355

3) Le roman russe . 360

CHAPITRE VII : LE VOYAGE INTÉRIEUR . . 365

1)Amsterdam, la capitale de la liberté et du plaisir . 365

2) Et le reste du monde ? . 369

3) Où Dominique Fernandez pose ses valises . 371

**Quatrième partie : La création du plaisir .** 375

CHAPITRE I : LA RÉFLEXION SUR LA CRÉATION ARTISTIQUE . . 375

1)Pourquoi la psychanalyse ? . 377

2) Rompre avec la police de la psychanalyse . 380

3) La psychanalyse tournée en dérision ? . . 383

CHAPITRE II : NOSTALGIE ET DÉSIR D'UN ROMAN D'AVENTURE(S) ? . 387

1) Les romans du plaisir . 387

2) Simenon, « ce pur romancier » . 393

3)Alexandre Dumas, le créateur total . 396

CHAPITRE III : LE PLAISIR ROMANESQUE . . 410

1)« La muse baroque » . 410

2) Saint Sébastien, patron du roman fernandezien ? . 416

3) Une facture classique ? . . 421

1)Chercher le plaisir pour écrire ou écrire pour trouver le plaisir ? . 430

2)L'engagement du militant du plaisir . 437

3)L'échec du renoncement au plaisir ou les limites de l'ascète . . 443

**CONCLUSION .** 451

**CHRONOLOGIE BIOGRAPHIQUE SUCCINCTE DE DOMINIQUE FERNANDEZ .** 455

1894 . 455
1901 . 456
1904 . 456
1905 . 456
1907 . 456
1914 . 456
1916 . 457
1922 . 457
1923 . 457
1925 . 457
1926 . 458
1927 . 458
1928 . 458
1929 . 458
1931 . 458
1932 . 459
1934 . 459
1935 . 459
1936 . 459
1937 . 460
1939 . 460
1940 . 460
1941 . 461
1942 . 461
1943 . 462
1944 . 462
1946 . 462
1948 . 462
1949 . 462

1950 . 463
1951 . 463
1952 . 464
1953 . 464
1954 . 464
1955 . 464
1957 . 465
1958 . 465
1959 . 466
1961 . 466
1962 . 466
1963 . 467
1964 . 467
1965 . 467
1966 . 467
1967 . 468
1968 . 468
1969 . 468
1970 . 469
1971 . 469
1972 . 469
1973 . 470
1974 . 470
1975 . 470
1976 . 470
1977 . 470
1978 . 471
1979 . 471
1981 . 472

1982 . 472
1983 . 472
1984 . 473
1985 . 473
1986 . 474
1987 . 474
1988 . 475
1989 . 475
1990 . 476
1991 . 476
1992 . 477
1993 . 477
1994 . 478
1995 . 479
1996 . 479
1997 . 480
1998 . 481
1999 . 481
2000 . 482
**BIBLIOGRAPHIE CHRONOLOGIQUE DES ÉCRITS DE DOMINIQUE FERNANDEZ .** 483
1948 . 483
1951 . 485
1955 . 485
1956 . 486
1957 . 486
1958 . 487
1959 . 488
1960 . 489
1961 . 490

1962 . 491
1963 . 492
1964 . 493
1965 . 494
1966 . 495
1967 . 496
1968 . 496
1969 . 497
1970 . 498
1971 . 499
1972 . 500
1973 . 502
1974 . 504
1975 . 507
1976 . 509
1977 . 510
1978 . 511
1979 . 514
1980 . 517
1981 . 520
1982 . 523
1983 . 528
1984 . 531
1985 . 535
1986 . 539
1987 . 544
1988 . 552
1989 . 559
1990 . 567

1991 . 572

1992 . 581

1993 . 586

1994 . 595

1995 . 603

1996 . 607

1997 . 611

1998 . 613

1999 . 616

2000 . 619

**BIBLIOGRAPHIE . .** 621

I - LIVRES DE DOMINIQUE FERNANDEZ . 621

ROMANS . . 621

THÉÂTRE . 622

OPÉRAS . 622

SCÉNARIOS POUR LA TÉLÉVISION . . 622

VOYAGES . . 622

ESSAIS . 623

TRADUCTIONS . . 623

II - OUVRAGES SUR DOMINIQUE FERNANDEZ . . 626

MONOGRAPHIE ET ENSEMBLES D'ARTICLES . . 626

THÈSES . 626

MÉMOIRES . . 627

III - OUVRAGES TRAITANT DE LA QUESTION DU PLAISIR . . 628

DEUX CLASSIQUES . . 628

QUELQUES OUVRAGES RÉCENTS . . 628

**TABLE DES ABRÉVIATIONS (avec indication des éditions auxquelles il est fait renvoi) . .** 631

# INTRODUCTION

## De quelques questions d'esthétique et de méthodes

La quête de l'identité, la recherche du plaisir, l'alliance du prestige et de l'infamie : tels sont les trois thèmes structurants de l'oeuvre entier de Dominique Fernandez. Vouloir comprendre, expliquer le mystère d'un destin, en montrer les contradictions et les unités, évoquer les temps forts d'une existence, raconter les scènes intimes qui échappent à l'historien, révéler les motifs secrets d'une oeuvre, c'est bien le dessein du romancier comme de l'essayiste, celui du critique et du journaliste qu'il est depuis plus de quarante ans. Exploration inlassable de l'être humain, de son âme et de son esprit, cette oeuvre se manifeste comme une entreprise originale, universelle et sans limites.

L'originalité même de ce projet tient à la voix romanesque qu'a su trouver peu à peu son auteur : une voix qui utilise la richesse du roman historique pour aborder des thèmes qui l'obsèdent et qui sont les questions fondatrices de la civilisation et de toute grande oeuvre littéraire. Cette voix romanesque emprunte à la règle créatrice de Stendhal ou de Chateaubriand (celle de la fiction et de la narration qu'il s'approprie quand il découvre, après la publication de ses quatre premiers romans, la formule romanesque qui devient la sienne) mais se manifeste aussi par sa parenté avec les écoles allemande et russe où la réflexion, la discussion, ce que l'on peut considérer comme une digression dans la

mesure où le narrateur s'écarte de l'anecdote pour développer points de vue et jugements sur un événement, un fait de société ou une question esthétique, occupe une place essentielle dans le récit.

Dans un cas comme dans l'autre, le roman fernandezien se fait l'héritier non seulement d'une certaine tradition romanesque mais d'un état d'esprit : le héros, double possible du romancier, projection de son moi sans être un véritable *alter ego*, lui permet de mettre en lumière les raisons qui poussent un homme vers l'échec, qui l'attirent dans son abîme alors qu'il a toutes les qualités, obtenu tous les succès dont rêve la majorité de l'humanité. Ses héros sont des artistes ou des intellectuels, des personnages brillants et parfois célèbres mais restés incompris : la volonté de l'auteur est de révéler le complexe qui a présidé à l'édification de leur oeuvre, qui en a justifié l'entreprise. La création fernandezienne naît donc d'abord du plaisir de l'auteur, de son admiration pour une oeuvre, de sa fascination pour un créateur. Cette attirance devient le moteur de sa création parce que l'explication semble nécessaire, parce que, de son point de vue, tout n'a pas été dit du mystère et de l'ombre, parce qu'il reste encore cette terre inconnue à découvrir qu'il a nommée jadis inconscient et qu'il pourrait appeler aujourd'hui la part de vérité et d'ombre de tout homme, part d'autant plus inquiétante et intéressante quand elle appartient à un artiste, à un créateur. De fait, Dominique Fernandez, quelle que soit la forme d'écriture qu'il choisit (article, essai, roman, préface, livre de voyage...), poursuit toujours un même but : montrer sa compréhension d'un homme afin de dévoiler son secret, et à travers ses héros c'est aussi de lui-même qu'il est question, c'est sa propre ombre qu'il peint et qu'il traque. Méthode personnelle qui dépend d'une relation profonde et continuelle entre les différents genres littéraires et qui se justifie par la nécessité de trouver et de créer la vérité d'un être vivant. Ses personnages principaux sont donc dotés de toutes les contradictions, de tous les charmes et de tous les défauts qui permettent au lecteur d'oublier qu'il se trouve en présence de créatures de papier et de se laisser aller à la magie romanesque.

Or, cette passion individuelle pour le destin d'hommes couverts de gloire et d'opprobre est aussi une entreprise dont la portée est universelle. Les héros, au-delà de leur propre histoire, sont des archétypes : indépendamment du lieu où ils vivent, de l'époque dans laquelle ils évoluent, ils sont tous les acteurs d'un parcours qui intéresse chacun de nous. Leur quête est celle de l'auteur et celle de l'humanité tout entière. Se demander qui l'on est, rechercher non seulement des preuves de son existence mais le sens de cette existence, interroger inlassablement les signes de son destin pour répondre à ces questions, montre bien quelle part de vie prête Dominique Fernandez à ses créatures. Car les romans qu'il écrit sont aussi des biographies possibles, simplement, la fiction lui permet tout à la fois de combler les vides de la connaissance historique du sujet et, en créant l'illusion de la vie, de jouer avec le vraisemblable pour mieux démontrer la solidité de son point de vue, de son opinion. Ainsi en va-t-il du mystère de Tchaïkovski ou de celui de Pier Paolo [Pasolini] : le romancier se glisse dans les interstices de la biographie, tout en s'appuyant sur ses apports pour créer la vraisemblance, et s'ingénie à imaginer tout ce qui, de l'intimité de ces hommes, peut faire de sa solution de l'énigme la seule solution vraisemblable.

Le plaisir du romancier et celui du lecteur tiennent donc tous les deux à cette volonté

de déchiffrer, de percer à jour : le récit emprunte aux ressorts de l'enquête policière, il s'agit de pénétrer peu à peu dans un domaine méconnu, celui de la conscience d'un homme, pour comprendre enfin comment au faîte de sa gloire on peut préférer le suicide ou la fuite. Mettre à jour les mécanismes de cet aspect de l'écriture fernandezienne, en dévoiler les raisons, les motifs et les conséquences esthétiques dans ses romans seront des points importants de ce travail — qui ne saurait exclure la principale cause de la création du plaisir, les sources de plaisir de l'auteur lui-même.

Pourquoi, depuis qu'il écrit, Dominique Fernandez recherche-t-il inlassablement à répondre à ces questions, pourquoi est-il toujours en quête non pas d'une vérité mais de la vérité ? Des raisons liées à une histoire personnelle et à un contexte familial à celles qui tiennent au sentiment d'être condamné par la société en raison de son homosexualité, toutes fondent la constitution de la méthode et de la voix fernandeziennes. Et là encore, parce que tous ces motifs ont non seulement partie liée avec le plaisir mais qu'ils en déterminent la recherche, la stimulant ou la freinant, leur étude, présentée comme une sorte de tableau de l'étiologie du plaisir fernandezien, paraît être un préalable indispensable à toute étude du plaisir, et, plus largement, à toute étude de l'oeuvre.

La question du père, image obsédante et inquiétante, domine toute une partie de l'oeuvre : fils sans père, les héros déclinent tous jusqu'au *Dernier des Médicis* le thème de l'absence et montrent les conséquences de cet abandon paternel. Là encore, « l'arbre » fernandezien ne peut être coupé de ses racines : comment envisager d'étudier le thème du plaisir sans s'intéresser d'abord aux conditions de la quête de l'identité des personnages ? Chercher à savoir qui l'on est, c'est apprendre à découvrir les enjeux de la volupté et les causes de la souffrance, faire le récit de ce parcours c'est tenter de dépasser ses complexes et de sublimer ses pulsions. L'étude de l'oeuvre romanesque implique la connaissance du parcours de son auteur. Aussi, c'est en retenant les règles énoncées par Dominique Fernandez pour définir la méthode de la psychobiographie, qui s'attache autant que faire se peut à établir l'analyse sur une lecture continue de l'oeuvre d'un artiste et de sa biographie, que nous nous envisageons ce travail : de « l'arbre jusqu'aux racines », en dépit des lacunes biographiques propres à un auteur contemporain (nous ne disposons d'aucune biographie, d'aucune correspondance, certaines époques, celle de l'adolescence en particulier, nous demeurent mal connues) et en intégrant tous les témoignages ou documents que l'on peut mettre en relation afin de donner l'éclairage le plus complet sur cette oeuvre.

Enfin, se demander pourquoi chacun de ses personnages se trouve toujours déchiré entre le besoin de revendiquer sa liberté, la volonté de faire de sa quête du plaisir l'objet d'une lutte sociale, d'un engagement politique et non pas seulement d'une problématique individuelle, et le désir de maintenir son plaisir lié à l'idée de la transgression et trouvé dans la clandestinité, - voilà des questions qui non seulement permettront de définir la nature du plaisir fernandezien mais aussi de préciser les sources, les sens et les buts de l'esthétique de cette oeuvre.

Du plan thématique, ce travail veut donc s'ouvrir aussi largement que possible à toutes les voies d'analyse (par le recours aux connaissances biographiques, par la confrontation et la comparaison de documents, par l'étude de l'esthétique du texte, en observant style et structure, en prêtant attention aussi, quand cela est possible, à la

genèse de certaines oeuvres) afin d'intégrer, dans le champ de cette idée centrale de l'oeuvre, tous les points essentiels et révélateurs de ce thème et de l'oeuvre elle-même.

# Pourquoi le plaisir ?

Au moment où, en 1991, nous commencions cette interrogation sur le plaisir dans l'oeuvre fernandezienne, la question n'était pas encore considérée comme l'élément d'une mode et nous envisagions alors seulement cette question comme l'étude d'un thème essentiel dans le cadre de l'analyse littéraire d'une création romanesque. On commençait certes à s'interroger sur la sexualité des Français, le sida était là, spectre menaçant et mortifère, des spécialistes (ou considérés comme tels), — médecins, psychologues et sociologues —, étaient consultés pour apporter des réponses plus que des questions dans un débat né de l'urgence. Chacun tentait de se faire une représentation des conséquences de la maladie, de saisir son sens et ses causes : l'apparition de ce fléau quinze ans après la libération des moeurs réactivait des peurs ancestrales et provoquait des réactions hostiles contre les minorités jugées responsables (drogués, prostitués et homosexuels, en particulier). Mais, un peu plus tard, l'angoisse de la maladie et de la mort dépassée, la question de la sexualité ayant fait l'objet de toutes les attentions, il ne resterait bientôt plus que la question du plaisir, enjeu désormais universel.

En effet, une époque nouvelle s'ouvrait où le plaisir devenait un bien comme un autre, non plus seulement à s'accorder, mais à se procurer sous peine de passer pour un névrosé. Le temps n'était plus depuis longtemps à l'interdit et au tabou : le plaisir s'afficherait bientôt partout, article de publicités. Les lieux de pratiques individuelles ou collectives seraient passées au banc d'essai des magazines. Ce qui naguère était réservé au domaine de l'intime, du tacite et de l'individuel devenait tout à coup un objet de consommation comme un autre : les lois morales pour réglementer ce plaisir seraient bientôt remplacées par de prosaïques règles économiques. Les revendications libertaires de mai 68 semblaient comme prises à leur propre piège : le refus de l'interdit était subitement devenu une obligation de jouissance. Mais entre temps c'est la perte de cette notion individuelle de la quête de la volupté qu'il faut souligner. Le plaisir de voyager, celui de rencontrer non pas un compagnon, mais, plus tristement, un partenaire, ou de goûter dans l'extase à un dessert chocolaté n'a rien de comparable avec les épreuves que tout individu se devait de surmonter : désormais, avec l'avènement de cette nouvelle obligation collective, c'est d'un plaisir comparé, pesé, jugé, quantifié, évalué qu'il est question, le même pour tout le monde. On inventerait l'égalité devant les sources de plaisir afin que chacun se sente dans le devoir de se procurer les moyens de trouver ses sources de volupté. On oublierait que cette recherche supposait jusque-là un parcours initiatique, une « éducation sentimentale » et, parfois, le courage de la transgression : le plaisir se donnerait, se prendrait, serait à portée de la main, pour peu qu'on soit en mesure d'en payer le prix. C'est dans ce contexte particulier, où chacun peut mesurer le déclin de la morale et l'essor du consumérisme, que la question du plaisir rejaillissait dans la sphère intellectuelle après avoir été quelque peu oubliée depuis le XVIII$^{e}$ siècle et que

l'oeuvre de Dominique Fernandez continuait, en dépit de ces profondes modifications des comportements, mais aussi avec eux, de se constituer.

Des philosophes se sont donc saisis de la question (Michel Onfray[1] en tout premier lieu), des journalistes ont enquêté à la manière d'historiens sur le plaisir (Guillebaud[2]), des prêtres, des médecins et des psychanalystes étaient priés de venir donner leur avis, leurs solutions, leurs conseils. Avant eux, une histoire de la sexualité, largement produite par une interrogation très personnelle bien que les motifs en aient été laissés secrets, avait été écrite par Michel Foucault[3], qui montrait l'évolution des comportements et des lois morales à travers les siècles, indiquant que la sexualité avait toujours été l'affaire d'une réglementation, justifiée par la nécessité d'un bien-être physique et mental et par le besoin d'établir un équilibre social. De ces études contemporaines, toutes montrent invariablement que chaque époque de relâchement et de licence des moeurs a été suivie d'une nouvelle période de durcissement et d'interdiction, toutes semblent laisser entendre qu'à notre ère du « tout plaisir » succèdera une période puritaine réhabilitant les interdits oubliés. Aucun d'entre eux n'osent cependant une réflexion de moraliste, bien qu'on en sente parfois la tentation, signe de ces temps nouveaux : le moment n'est plus à l'écriture de traités sur le plaisir[4], ni à celui d'une définition de la notion[5] mais plus simplement à celui du bilan de l'historien. Or, cette volonté de considérer cette période comme l'aboutissement de celles qui l'ont précédée conduit à dresser le tableau des plaisirs actuels pour les classer et les décrire, au détriment d'une définition *du* plaisir.

Et, d'emblée, dans cette atmosphère particulière qui révélait un tournant dans les mentalités et dans l'histoire des idées, le lecteur de l'oeuvre de Dominique Fernandez était, quant à lui, d'autant plus fasciné par les questions qui jaillissaient de ce thème qu'il était irrité par l'écho vulgarisant que pouvait trouver la question du plaisir. Ainsi, le lecteur se demandait comment cette oeuvre pourrait, sans négliger tous ces changements de la société, en les intégrant même à sa propre réflexion, mais en continuant coûte que coûte à adopter la même attitude qui se fondait à la fois sur un questionnement individuel et sur l'édification d'une culture de la volupté, continuer tranquillement à se construire sur le terreau de cette question.

La lucidité du romancier n'a jamais été prise en défaut sur ce point : il a toujours pressenti ce que son art avait à perdre d'une libération des moeurs. *Le Rapt de Ganymède* constitue à ce titre un document essentiel pour saisir toute l'ambiguïté de la position qu'il occupe : militant du plaisir, réclamant le droit à la liberté en tant qu'individu mais la redoutant en tant qu'artiste comme une limitation de la création et une cause

[1] Michel Onfray, *La sculpture de soi,* Grasset, (1993). (V. notre Bibliographie en fin de volume).

[2] Jean-Claude Guillebaud, *La tyrannie du plaisir,* (1998).

[3] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité,* (3 vol.), (1976-84).

[4] Comme au XVIII[e] siècle, ceux de La Mettrie, *L'École de la Volupté* (1746), *Anti-Sénèque* (1748), *Système d'Épicure* (1750), *L'Art de jouir*(1751), de Madame du Châtelet, *Discours sur le Bonheur*(1779), etc...

[5] Jean Lacroix, « Plaisir, joie, bonheur », dans *Le Sens du dialogue* (1944).

d'appauvrissement. Notre travail se donne donc pour mission de voir comment l'oeuvre parvient à survivre malgré ces changements, par quels moyens le romancier parvient à déjouer ce piège de la liberté.

Il s'agira de montrer les liens autant que les ruptures entre le travail de l'essayiste ou du journaliste et celui du romancier, entre l'homme et l'artiste, car il y a bien là matière à une sorte de dédoublement...

# Une invitation au voyage

C'est parce que la vie commence vraiment pour Dominique Fernandez avec le voyage (celui qu'il effectue en Italie à vingt-et-un ans et qui lui révèle le plaisir et la possibilité de vivre selon ses goûts) que son oeuvre acquiert aussi sa plénitude quand elle s'offre à son tour comme une invitation au voyage. Avec *Porporino*, tous les voyages, réels et métaphoriques, qui constituent le fonds de la création romanesque fernandezienne, sont réunis. Le roman est la recréation d'un monde et d'une société : l'auteur fait revivre Naples au XVIIIe siècle ; le roman se donne comme possibilité de plonger dans les profondeurs d'une conscience : c'est la voix d'un castrat qui a vécu l'époque splendide, puis la décadence de l'opéra italien, qui se fait entendre, mêlant récits intimes dont il a été l'acteur et épisodes historiques dont il a été le témoin ; le roman recrée les enjeux artistiques d'une époque : c'est la musique qui, promue au premier rang, fournit matière au rêve et à la réflexion.

Il faut donc, pour comprendre comment se constitue l'oeuvre entier, mettre en rapport les romans de Dominique Fernandez et ses livres de voyage, mettre en relation les voyages de l'auteur et ceux de ses personnages, car non seulement il n'opère pas de coupures entre les genres mais nourrit continûment et profondément les uns par les autres. C'est la seule façon de révéler la richesse et la complexité d'une oeuvre qui, revisitant inlassablement les mêmes questions, se montre pourtant toujours différente, toujours nouvelle. Car s'il est vrai que cet auteur, comme tout grand écrivain, écrit toujours le même livre, il le fait, quant à lui, selon la gamme infinie des sentiments et du plaisir. Et son plaisir semble dans tous les cas initier le processus de la création : il n'y aurait pas de roman sans renouvellement de cette expérience, de la même façon qu'il n'y aurait pas de création fernandezienne sans enchantement de voyage. Le voyage est l'inspirateur du roman, l'épisode provoquant la rencontre et donc l'écriture, et l'écriture se rêve comme le prolongement de ce voyage : mouvement double et réciproque de la fascination et de l'évocation, de l'admiration et de la narration.

Les deux parties centrales que nous réservons, l'une à la musique et l'autre au voyage, sont les points indispensables d'une étude du plaisir fernandezien afin d'en montrer la genèse et les prolongements.

# Du plaisir avant toute chose

À l'étude de l'homosexualité dans l'oeuvre de Dominique Fernandez, nous avons préféré celle du plaisir parce qu'autant la première semblait ne donner lieu qu'à une lecture restrictive (comme celle, très partisane d'ailleurs, qu'a pu en faire Lucille Cairns dans son petit essai[6]), autant la seconde permettait d'embrasser toute l'oeuvre, de tenir compte de toutes les particularités des personnages et de leur créateur, qui, s'ils se définissent par leur marginalité, sexuelle mais aussi sociale, montrent la grandeur et l'ambiguïté de leur conception de l'amour indépendamment de la nature homosexuelle de leur désir.

Aux limites, nous préférons donc l'universalité du questionnement amoureux. Mais il faut encore, avant de montrer les tensions et d'étudier les idées qui sous-tendent cette conception du sentiment amoureux, définir aussi précisément que possible le sens du plaisir et ses limites. Pour cela, nous revenons à des distinctions simples et élémentaires, opposant l'idée de bonheur à celle du plaisir. Les personnages de Dominique Fernandez, qui disent parfois avoir été heureux mais n'avouent jamais poursuivre cette quête du bonheur, se contentent seulement de rechercher des instants de plaisir. La distinction même de ces deux notions par leur inscription, l'une dans le royaume de l'enfance dont ils ont été chassés, l'autre dans la douleur de l'instant, ne mène-t-elle pas le lecteur à se demander quelle est la réalité des rapports entre le désir et le plaisir pour ces héros fernandeziens ?

Enfin, entre la résistance au plaisir, le refus de succomber à la tentation et la reddition, il faudra porter tout l'intérêt sur le motif qui mène les personnages à se construire dans un refus de la chair et du corps et à se bâtir une stratégie de protection de soi-même contre ses propres démons mais, qui, finalement, les conduit plus sûrement et plus inévitablement à une extase dont ils ne peuvent plus revenir. L'ange de Signor Giovanni, celui de Pier Paolo ou encore de Tchaïkovski est détenteur du message que Dominique Fernandez délivre sur le plaisir, comme pour montrer qu'il faut savoir écouter la voix des anges, mais l'expérience de Franz indique aussi qu'on ne peut les regarder impunément. Conscience et méfiance : on ne badine pas avec son ange.

Enfin, aux relations entre le plaisir et la transgression, entre la volupté et la nécessité d'un châtiment, entre le culte de l'échec et la quête du plaisir, il faut réserver une place toute particulière et première, car là se jouent les destins des héros importants, car là s'entendent les échos fernandeziens qui parcourent l'oeuvre et donnent tout son sens à l'idée de plaisir.

[6] Lucille Cairns, *Privileged Pariahdom, Homosexuality in the Novels of Dominique Fernandez,* 1996.

# Premiere Partie :La découverte du plaisir

## CHAPITRE I : DU BONHEUR AU DÉSIR

### 1) Paradis mythique et bonheur réel ?

Dominique Fernandez, interrogé par Jacques Chancel au cours d'une série d'émissions radiophoniques [7], déclarait en 1982 : « Je suis heureux. J'ai réalisé tous mes désirs, c'est ça, je crois, être heureux. » Pourtant, il affirme aussi qu'il lui serait impossible « d'écrire l'histoire d'un homosexuel heureux [8] ». S'agit-il d'une contradiction ou doit-on chercher une cohérence cachée dans ces deux déclarations ? L'homme et l'écrivain divorcent-ils l'un de l'autre au moment de l'écriture, ou faut-il suspecter d'autres raisons qui justifieraient, dans ses romans, cette censure du bonheur ? D'ailleurs, cette censure est-elle totale ?

Le bonheur est une notion bien difficile à cerner, un sentiment (ou un état) qui semble échapper à tout effort de définition. Pourtant, parce que le bonheur paraît proche et en

[7] Radioscopie, décembre 1982.

[8] *Le Rapt de Ganymède* (p. 299).

même temps assez différent du plaisir, il nous faut nous imposer cette étape première, sorte de manoeuvre d'approche afin de mieux limiter le sens même du plaisir.

Dans *Le sens du dialogue*, Jean Lacroix s'interroge sur ces notions dans un chapitre qu'il intitule « Plaisir, joie, bonheur » et où l'on peut lire en conclusion : ***« L'état proprement humain n'est ni le plaisir qui est au-dessous de l'homme, ni le bonheur qui est au-dessus, mais la joie. Et cependant, au plus profond de moi, il y a une nostalgie du bonheur que je ne puis étouffer. [...] La joie est la conquête de l'homme, mais le bonheur est le don de Dieu. »*** (p. 120).

C'est précisément cette « nostalgie du bonheur » qui retient d'abord l'attention du lecteur dans l'oeuvre de Dominique Fernandez. Trois romans au moins nous offrent en effet des représentations du bonheur, des scènes où le narrateur dépeint sa satisfaction passée : *Porporino ou les mystères de Naples, Dans la main de l'ange* et *Porfirio et Constance*. Ces trois romans ont pour trait commun d'être aussi des mémoires ou des confessions. C'est donc d'emblée dans la visée temporelle que développe Jean Lacroix : « Le bonheur est de l'éternité » qu'il nous faut nous placer.

Se souvenir qu'ils ont été heureux peut être un réconfort, dans la mesure où les héros peuvent espérer reconquérir cette félicité déjà éprouvée, mais aussi un manque, une blessure d'autant plus vive. Ce n'est donc sûrement pas par hasard que Porporino, Pier Paolo et Porfirio décrivent leur enfance comme des « paradis ». C'est dans un univers résolument rousseauiste que se situe le récit de Pier Paolo :

***Casarsa se trouve du côté de Pordenone, à un ou deux kilomètres dans les terres. On ne pouvait construire plus près du bord les maisons. [...] Ni berge, ni digue ne marque la limite du fleuve. Tu arrives par des chemins défoncés qui se perdent au milieu de la caillasse. [...] Avec mes cousins, avec Roberto, avec d'autres garçons du village, je restais des après-midi entiers à explorer notre royaume. Ramper sous les troncs d'arbres abandonnés par les crues, plonger dans l'eau froide qu'il fallait battre vigoureusement de nos bras peu experts à la nage, sécher en nous roulant sur le sable ensoleillé, dormir au couvert des saules, prendre à l'abordage une île inconnue ; quelques bagarres [...]. Ange [9] , p. 38.***

C'est un terrain sans autres limites que celles, naturelles, qui s'offrent au regard, un monde où l'on n'a pas d'autres préoccupations que le jeu. Jouer ensemble, laisser vagabonder son imagination et vivre son corps : tout est décidément naturel, tout, y compris la vie spirituelle et le plaisir physique que Pier Paolo - par un réflexe acquis peut-être — distingue des autres sources de plaisir. C'est un état apparemment libre de toute remise en question, un paradis où les règles universelles n'ont pas cours, où seule la loi du coeur, l'instinct, en un mot la liberté la plus totale a droit de cité. Pourtant, les autres domaines de la vie sociale (la religion, la famille) trouvent aussi leur place :

***Religion de femmes (je rangeais don Paolo parmi les femmes), réservée aux femmes, localisée en des lieux féminins : la maison, l'église, la fontaine. Je prononçais mentalement « la fontaine » et jamais « le lavoir », tant la bourdonnante activité des lingères me semblait incompatible avec un nom***

[9] ***Pour tous les titres abrégés comme celui-ci, v. la table des abréviations en fin de volume.***

***masculin. Ange, p. 39. Un tel climat aurait dû m'étouffer. Il n'en fut rien. Ce Frioul clérical et dévot n'avait pas réussi à supplanter un Frioul archaïque, plus reculé que les grandes invasions barbares elles-mêmes, le Frioul des Vénètes, païen, débridé, nu, sensuel, net de scrupules comme de pudeur. Paradis agreste antérieur à la chute, et dont nous, les jeunes garçons du Tagliamento, répercutions dans nos hardiesses fluviales la solaire immortalité. Ibid., p. 40.***

Un domaine païen ou plus exactement un territoire où des cultes païens ont réussi à assimiler les rites de la religion catholique grâce aux femmes, c'est bien cette image rafraîchissante et tendre que nous offre Pier Paolo. Mais aussi forte cette évocation du bonheur soit-elle, certains détails amènent le lecteur à s'interroger un peu. Par quel miracle Casarsa ne serait-il peuplé que de femmes, d'enfants et d'adolescents ? Il faut vraisemblablement attribuer cette étrangeté au pouvoir de reconstruction de la mémoire de Pier Paolo, car la particularité de cette mémoire du bonheur est justement de se réclamer du bonheur, de l'éternité. Invoquer des temps immémoriaux (« un Frioul archaïque »), qualifier cette époque de « paradis agreste » ne revient pas seulement à suspendre ce temps de l'adolescence mais à conférer une qualité divine, surnaturelle en quelque sorte aux acteurs de ces scènes. Or, qui sont ces acteurs justement ? Des femmes ordinaires que rien, sinon leur appartenance à ce village, ne distingue. C'est ici le travail de l'écriture, de l'imagination et de la reconstruction qui fait son oeuvre. Pier Paolo mène parallèlement le récit de ce bonheur et celui des scènes où il était confronté à l'image de son père, sans jamais toutefois mêler l'un à l'autre.

D'un côté les hommes adultes, de l'autre les femmes et les enfants : telle semble être la clef du bonheur, l'unique moyen de se préserver du malheur. Dans ces conditions, il paraît très logique que le petit garçon, puis l'adolescent, devienne le complice des femmes, et cela d'autant plus fortement que la femme et l'enfant partagent le sentiment d'être des victimes solidaires du pouvoir masculin, de l'autorité paternelle.

C'est un souvenir travaillé par le narrateur, un souvenir volontaire qui, sans être falsifié ni même délibérément arrangé, reste avant tout un témoignage du bonheur, une vision du paradis. Dans ce jardin d'Éden, les jeux sont inattendus et nous en apprennent davantage sur la personnalité du jeune garçon, sur ses goûts et ses attirances :

***Mes racines poussaient dans ce premier sol, dans cet humus païen d'où je m'élançais vigoureux, innocent et droit comme une tige. Un camarade répondait-il à mon sourire, je m'éclipsais avec lui derrière un bosquet ou dans l'épaisseur d'un taillis. Crainte d'être jugés par trop maladroits et novices. Pas de quoi nous vanter en effet de la possession incomplète à laquelle nous bornait la provisoire débilité de nos moyens. Il valait mieux nous débrouiller à l'écart. Mais nous « cacher » par réprobation de nos actes, il n'en fut jamais question entre nous. Le soir, assis à la table de famille, je n'avais pas l'impression de « mentir » en taisant pendant le repas certains de nos jeux poméridiens ; de même que je pouvais recevoir en toute sérénité dans mon lit le baiser nocturne de maman, sans que le sentiment d'une « faute » commise entre les saules du fleuve m'obligeât à fuir son regard. Ange, pp. 40-1.***

C'est un récit linéaire, sans ruptures ni heurts syntaxiques, qui rapporte ces scènes, un récit propice à recréer la nature paradisiaque de cette partie de campagne estivale. Ici, dans ce chapitre capital, Dominique Fernandez se garde bien de faire écrire à Pier Paolo

le mot « sexe ». L'absence de conscience, l'absence même de désir puisque l'attirance pour l'autre se vit dans une continuité d'instants et de jours jamais remise en question engendrent une satisfaction parfaite. Le corps et l'esprit sont comblés dans le respect le plus profond de leur nature. Jamais la morale ne vient perturber, dans le souvenir, cette vie faite d'instants merveilleux qui participent de l'éternité. Ainsi, le sexe, l'idée de sexe n'apparaîtront que plus tard avec le sentiment de culpabilité.

Mais cet ordre du récit annonce pourtant déjà la rupture et la chute. Tant que l'enfant est un roi en pleine jouissance de sa capacité à être heureux, il reste un enfant (*infans*) au sens fort et premier : il reste silencieux, il ne parle pas. De sorte que la parole dépend directement de l'accident, de ce qui vient perturber à jamais cet ordre des choses qui semblait intangible et de toute éternité. L'accident, c'est d'abord celui de la petite Aurélia qui, en manquant de se noyer, fait voler en éclats ce mythe du bonheur et provoque la prise de parole de l'enfant ainsi rapportée par le narrateur adulte :

***« Adieu ! » lui criais-je, comme si je la veillais, non plus évanouie sur la grève, mais allongée dans son cercueil ? « Adieu pour toujours ! » Je sanglotais de plus belle sans me douter que je mettais au tombeau, à la place d'Aurélia, une partie de moi-même. Ange, p. 45.***

C'est bien une chute, une rupture qui a eu lieu dans le terrain de jeux et de plaisirs qui a comblé jusque-là Pier Paolo, mais n'a-t-il pas idéalisé ces instants, n'a-t-il pas voulu y voir un paradis, y trouver un bonheur absolu, d'abord avec son coeur d'enfant puis avec ses yeux d'adulte ? Qu'il songe à nommer « chimères de l'enfance » son « rêve de concilier la morale de l'Église et [ses] besoins personnels » tend à le montrer. Et, de là, une double stratégie dans la conduite même de ce récit se révèle.

Dépossédé de son royaume, ce monarque en quête d'un règne ne cesse d'abord de chercher le bonheur : Bologne, ville de « la civilisation du portique », est la première étape. Mais cette fois l'illusion est moins forte et plus brève : Pier Paolo ne doit sans doute son bonheur, ou plus exactement sa jouissance « du sentiment qu['ils] ét[aient] tous pareils, [eux] les habitants du portique » (p. 16), qu'à sa propre complaisance envers son besoin d'être heureux dans un lieu, de sentir qu'il peut y vivre dans une communauté indistincte. Toutefois, le discours du narrateur est moins vibrant cette fois et le présent d'éternité qui amorçait les scènes de Casarsa cède la place à un présent simple et sec dont la valeur conclusive anéantit tout espoir de reconquête du bonheur : « Que reste-t-il, à Bologne, de l'esprit médiéval ? Un vestige dérisoire, un souvenir trivial, pour tout dire un plat cuisiné. L'escalope bolonaise, oui, qui a fait le tour du monde, comme l'étendard fripé de notre antique splendeur. » (pp. 16-7).

Sa déception mal dissimulée par cette remarque ironique détermine la suite de l'existence du récit et celle de l'existence de Pier Paolo. Éternel errant à la recherche d'un paradis qu'il a lui-même idéalisé pour pouvoir toujours se plaindre de son malheur et tirer matière à création de sa malédiction, existant par son malheur et sa nostalgie du bonheur, Pier Paolo façonne son existence dans la démesure et le paradoxe, écartelé entre le rêve de plaisirs naturels et le besoin de se sentir à jamais privé et interdit d'un bonheur vrai et durable.

La nostalgie d'un bonheur révolu et la mémoire d'une félicité enfantine (idéalisée ?) font fonction d'explication de l'adulte. Ce n'est pas le réalisme (la reconstitution précise

d'une période) mais bien la subjectivité d'un regard et donc celle d'une narration qui, point d'ancrage des mémoires de Pier Paolo, de Porporino ou de Porfirio, est mise en valeur par Dominique Fernandez. Certes, la psychobiographie nous a appris que l'enfant révélait l'homme (« The Child is father of the Man », disait Wordsworth[10]), mais, dans ces trois romans, l'évocation de leur enfance *d'après leur souvenir* à travers des choix d'événements précis explique les adultes et leur récit. À l'instar de Pier Paolo, Porporino n'écrit pas directement le bonheur, mais tandis que celui-là créait le sentiment de bonheur dans une pureté lyrique, celui-ci discute de la notion même de bonheur après l'avoir identifiée.

***Au soir de ma vie, je devrais me dire le plus infortuné des humains, n'ayant pas goûté aux plaisirs dont ils font un cas si extraordinaire. Ils m'apparaissent si petits, au contraire, si misérables, tous ces amants tourmentés par l'impatience d'atteindre leur but — et, moi, si prodigieusement enrichi d'avoir échappé à l'obligation d'être un homme. Porp., p. 392.***

C'est d'une part au moyen d'une négation, et, d'autre part, grâce à une formule superlative que Porporino esquive le mot qui est pourtant au centre de sa réflexion. Pourquoi éviter ainsi d'utiliser le mot « bonheur » : par pudeur, par crainte ou peut-être par superstition ? Lier son histoire, au moment même de l'ultime bilan[11], à la fortune, n'est-ce pas souligner sa dette envers le hasard et la chance ? Hasard qui a voulu que le petit Vincenzo eût « la plus belle voix du village » et la chance de survivre à la castration. Mais devant cette censure verbale paradoxalement liée à une revendication de sa fortune personnelle, nous pouvons aussi penser que l'histoire de l'enfant puis celle (publique et privée) du castrat a été trop secouée par des événements et des accidents dont Porporino s'est senti victime pour pouvoir s'avouer simplement « heureux ». Cependant, malgré cette réserve assez fragile, les synonymes les plus forts sont employés pour décrire la vie dans son village natal (San Donato). Ce lieu où il a pourtant souffert des manières brusques de sa mère et des jugements de nullité que lui assenait son père, reste, dans ses mémoires, la terre du bonheur. Ici, la vision personnelle, le débat historique et la pensée philosophique de l'adulte sont si étroitement liés au récit des scènes de l'enfance, que les blessures physiques et morales pourtant subies n'ont plus d'importance, par rapport au prestige conféré par la pensée du narrateur à cette terre reculée et préservée de la civilisation :

***La nostalgie de l'Éden primordial où tout est dans tout et tout communique avec tout et le masculin avec le féminin sans distinction ni de sexes ni de personnes renaît d'âge en âge, à travers d'autres coutumes inventées par chaque nouvelle civilisation : le rite de la couvade des mâles à San Donato, l'institution des castrats à Naples [...]. Porp., p. 390.***

Les coutumes de San Donato, les rites superstitieux ou païens et, surtout, la tolérance et le respect avec lesquels l'Église (en la personne de Don Sallusto) les traitent ne sont pas sans rappeler la description de l'harmonie de Casarsa. Mais que ces similitudes, pour importantes qu'elles soient, ne trompent pas le lecteur : dans son « premier vrai roman »,

[10] Julien Green a mis ce vers (du *Rainbow*) en épigraphe à *Partir avant le jour.*

[11] *Porp.,* « Épilogue », pp. 388-93.

Dominique Fernandez n'a pas osé donner un érotisme évident aux enfants du village, qui, bien que conscients de leur corps et des désirs, restent pudiques et timides dans leurs gestes et ne s'autorisent que des baisers et des étreintes [12].

Ce n'est qu'après avoir constaté la recherche universelle du bonheur à travers le culte de l'indistinct et de l'androgynie que Porporino découvre vraiment la richesse authentique de San Donato. C'est donc rétrospectivement, par le mouvement de la mémoire et par le travail de l'écriture, qu'il découvre que dans son village natal préexistait intuitivement et collectivement, par le respect des rites les plus étranges, la quête du bonheur la moins réfléchie et, donc, la plus naturelle qui soit. Or, San Donato est pourtant bien un monde qui a déjà perdu le bonheur des origines, un monde de la nostalgie du bonheur originel. Aussi la mémoire finalement heureuse de la vie passée à San Donato est-elle déjà une mémoire de la perte du paradis. Porporino, doué d'une conscience moderne, d'une lucidité et d'une sensibilité qui l'empêchent de participer vraiment aux actes collectifs, qu'il doit se contenter en spectateur attentif, toujours prompt à analyser, de pouvoir comprendre, est né dans un monde archaïque. C'est de ce décalage que naît l'écriture, c'est de sa situation marginale qui le place en-dehors de la civilisation et en-dehors des rites ancestraux qu'apparaît la notion de l'idéal orphique.

Unis dans cette nostalgie de l'Éden primordial, Pier Paolo et Porporino emploient pourtant des moyens très différents pour honorer leur idéal et pour mener leur quête individuelle. La lucidité du second s'oppose à la confiance et à la crédulité du premier qui n'hésite pas, d'ailleurs, pour mieux se convaincre et convaincre son lecteur qu'il a *vraiment* vécu ce qu'il raconte, à brandir une preuve : « J'ai conservé une photographie de cette époque » (p. 40). Mais bien fragile est cette pièce à conviction, et ce besoin même de l'exhiber nous mène à nous demander une fois encore quelles sont l'utilité, la fonction et la signification de cette mémoire si fortement revendiquée du paradis.

Mais avant même de répondre à cette question, examinons le récit que fait Porfirio de son enfance. Ne nous offre-t-il pas, lui aussi, *sa* version du bonheur de l'enfant ? Ici, c'est l'éducation sicilienne qui est au centre du débat, l'éducation du jeune garçon sicilien en particulier. Porfirio qui se revoit comme « l'unique seigneur de [la] maisonnée » (*Éc. Sud,* p. 22), comme un garçon respectueux des habitudes siciliennes, n'ayant connu que celles-ci et, par conséquent, partisan du moindre effort, décrit son paradis :

***L'habitude de nous promener toujours dans le sens que nous suggérait la nature, et de nous moquer des Anglais sans essayer de comprendre leurs raisons, te dépeint à elle seule sur quelle base reposait notre morale : prendre ce qu'il y avait de plus facile, de plus plaisant autour de nous, cueillir le fruit qui se trouvait à la portée de la main, ne jamais contrarier l'inclination spontanée, croire que ce qui s'offrait à nous de plus aisé, de plus commode, était aussi le meilleur. Éc. Sud, p. 22.***

Ce paradis des plaisirs faciles, ce paradis naturel dans lequel on se meut avec aisance, qui invite à l'immobilité physique et à la complaisance morale, est donc celui du jeune Porfirio, celui dont tous les jeunes Siciliens goûtent avec une unanime certitude : tout cela est éternel, normal et naturel, aucune raison donc de le refuser. Mais Porfirio songe

[12] *Ibid.,* p. 51.

pourtant un peu à remettre en question cette facilité « plaisante », y pressentant un danger pour sa propre personnalité :

***[...] je commençais à me poser des questions sur l'efficacité d'une éducation qui expose ses bénéficiaires à une défaite presque certaine en cas de rencontre avec l'adversité. Valait-il la peine d'avoir été heureux jusque-là et de s'être vautré dans une liberté sans restrictions, s'il fallait ensuite, dépossédé du sceptre de la royauté enfantine, et démuni pour les affronter, succomber devant les épreuves ? Bien sûr, ce n'était là que des idées vagues qui m'effleuraient à peine. Je n'aurais pas renoncé volontiers aux avantages de l'oisiveté, de la paresse, de l'empressement inconditionnel avec lequel chacun de mes caprices, à l'instar d'un souhait légitime, était accueilli et tout de suite secondé. Éc. Sud, p. 22.***

Conscient mais sans avoir le courage de « renoncer » à ce paradis dangereux, Porfirio, comme Pier Paolo, choyé par la complicité de femmes toutes entièrement dévouées à sa personne, se laisse aller, artisan passif, victime volontaire du temps et des coutumes, de son futur malheur. C'est, ici encore, une situation idéale arrangée en paradis qui invite à l'illusion d'une vie facile et heureuse. L'enfant considéré comme un roi qui n'a pas besoin d'apprendre à vivre ; on crée autour de lui des impressions de paradis comme si cette expérience du bonheur était indispensable. Les questions de la morale, de la liberté, de la responsabilité, du bonheur et du mérite sont nécessairement posées à posteriori par Porfirio. Et s'il conteste « l'utilité » de cette éducation qui l'a livré à ses instincts et abandonné à lui-même, il montre qu'il n'était pas tout à fait sicilien, possédant en lui les moyens et la possibilité de critiquer cette culture du laxisme. C'est donc de son propre chef qu'il décide de ne plus céder à tous les charmes faciles, de refuser le bonheur offert :

***Remonter ma pente au lieu de la descendre, chercher à construire ma vie et à lui préparer un avenir au lieu de gaspiller les avantages que la jeunesse nous prodigue en nous dupant sur leur précarité, voilà ce dont je ressentis obscurément l'exigence après la révélation de la plage. Éc. Sud, p. 24.***

À une seule occasion, Porfirio louera le bon sens de cette éducation libérale, qu'il estime digne d'estime dans son respect des goûts et attirances naturelles de chacun : quand, s'adressant à Vincent, son fils, il lui expliquera combien l'homosexualité est naturelle [13]. Mais hormis de ce bienfait, tout semble décidément propice à créer le malheur dans ce paradis de l'enfance. Ainsi, le bonheur ne semble désigné par son nom que pour mieux dénoncer le danger de ce mythe.

Le processus de la mémoire emprunte donc des itinéraires et des stratégies chez ces trois narrateurs, tout en présentant des points communs : la volonté de se souvenir d'un paradis vécu au début de la vie, le besoin de décrire et de se rappeler le bonheur.

Éternelle dans le souvenir, devenue éternelle par l'écriture, cette époque heureuse de l'enfance semble démentir la définition du bonheur que donne Jean Lacroix, mais peut-être faut-il au contraire faire une autre lecture et se souvenir que le philosophe écrit aussi : « La quête du bonheur est ambiguë : c'est trop souvent paresse et stagnation, désir de repos et d'anéantissement. » C'est donc d'une façon particulièrement astucieuse que Dominique Fernandez a choisi de situer dans l'enfance cette période de la quête naturelle du bonheur. Cela relève d'une nécessité esthétique et psychologique : le

[13] *Porf.,* pp. 417-8.

romancier prépare de cette façon la rupture — non sans l'avoir annoncée —, et peut s'apprêter à faire évoluer ce héros « dépossédé de son royaume » à travers les épreuves qu'il lui a dès lors choisies.

## 2) Malheur et désir : la vie après la Chute

La Chute, dans l'univers de Pier Paolo, est d'autant plus brutale que son idéal était absolu. Dès lors, l'énergie de l'adolescent est tout entière utilisée, à partir de cette prise de conscience de soi dans un monde qu'il avait voulu voir paradisiaque et protégé, pour choisir un mode de vie, une place et un rôle. Faire un choix, s'amputer, équivaut à une castration symbolique imposée par la société. La « nostalgie » du paradis frioulan signifie le manque toujours plus douloureux de ce bonheur perdu et engendre par conséquent le désir de le recréer, de le reconstituer dans sa vie en dépit même des réalités.

***011Pendant les quelque trente ans de mon séjour romain, ai-je manqué un seul jour de soupirer après le Frioul perdu ? Miraculeux éden, qui accueillait le hêtre de Virgile dans la flore du Paradis. Couché de tout mon long sur la grève, j'étais un fils de la Terre sans cesser d'appartenir à la souche d'Adam. Une joie pure de remords, jamais par la suite il ne m'a été permis d'y goûter ; en vain ai-je cherché à retrouver l'innocence de mes premières émotions ; la musique qui parvenait à mes oreilles n'était plus le chalumeau de Tityre ni le psaltérion des anges. Le bourdon de Saint-Pierre a succédé aux cloches de mon village ; il m'a rejeté au ban de la chrétienté et de la nation ; il a faussé toutes mes conduites. J'ai dû braver les interdictions avec l'arrogance du félon, obéir aux impulsions de ma chair avec la fébrilité du parjure, défendre ma cause avec le sectarisme du militant, moi qui étais né pour la douceur et la paix. Ange, pp. 41-2.***

Ce long passage est capital : il offre au lecteur une synthèse exemplaire du destin de Pier Paolo. Il annonce ce que le roman entier montre et développe : les conséquences de la rupture avec le bonheur, les multiples tentatives pour le « retrouver », et au-delà pour se retrouver soi et ses sentiments d'alors, pour reconquérir cette satisfaction et cette entière innocence. Tendre vers ce bonheur signifie dès lors non seulement violer les lois morales et sociales, être « au ban de la chrétienté et de la nation » et devenir un paria, mais aussi par cette quête extraordinaire provoquer les hommes dans ce qui leur est le plus propre : leur renoncement au paradis sur terre, leur résignation à n'être que des hommes. Pier Paolo choisit la voie la plus difficile, celle de la torture incessante des désirs, celle de l'insatisfaction et de la marginalité.

La nostalgie du bonheur, c'est-à-dire la certitude d'avoir vraiment connu le bonheur dans l'enfance, provoque un double malheur. En découle une insatisfaction toujours plus intense qui provoque le divorce de l'esprit (dont l'idéal est toujours le bonheur) et du corps (la chair exige sa part de plaisir, rappel superficiel de la félicité originelle). Le désir, absent du paradis puisque l'Éden comble par une « paix » et une « douceur » éternelles, est la manifestation la plus redoutable et la plus immédiate de la Chute. Mais le désir est aussi une force qui porte et entraîne le personnage, et, à mesure que cette force entraîne Pier Paolo vers la mort, elle fait de lui un créateur, quelqu'un qui tente de sublimer sa vie dans ses oeuvres pour échapper au piège du désir.

Paria, Pier Paolo l'est à plusieurs titres, mais avant tout par sa façon de transgresser les lois humaines, par son refus de se contenter du plaisir, de se satisfaire du sort réservé aux autres hommes. Son récit vérifie exactement l'avertissement de Jean Lacroix : « Pour l'homme la pire tentation n'est pas celle du plaisir, mais le bonheur : mieux vaut parfois faire la bête que se prendre pour un dieu. » D'ailleurs, Porporino, après avoir goûté à la souffrance renouvelée du désir [14], jugeant le sort des hommes en quête de bonheur, ne parvient-il pas à la même conclusion que Jean Lacroix ?

***Les nouveaux poètes allemands ont repris, sans le savoir, le message resté incompris du prince. L'horreur de la réalité, l'apologie du rêve, le refuge dans l'enfance, le sentiment que le rôle assigné à chacun par les lois de la biologie et par les pressions de la société constitue la véritable mutilation, le refus de se laisser emprisonner dans les limites étroites de l'identité individuelle, le désir de se fondre avec l'univers dans une communion mystique — il n'y a pas tellement loin entre les expériences de don Raimondo sur la transmutation des matières ou la résurrection des corps, et cette soif de s'égaler à Dieu par l'anéantissement de soi. Porp., p. 290. Leurs poètes favoris leur parlent de femmes inaccessibles, d'amours condamnées. Ils rêvent à ce qu'ils ne peuvent atteindre. Les seules passions dignes des Dieux. Ibid., p. 291.***

Ces deux citations montrent le désir, le danger et l'impossibilité de retrouver l'état originel. Cependant, Porporino auquel le sort a offert cette chance par la castration place ses propos dans une double visée, distinguant le péril des hommes qui recherchent le bonheur (« le prince ») et qui mettent tout en oeuvre pour satisfaire leur propension à devenir des Dieux, et la pérennité de ce rêve transposé dans le domaine artistique de la littérature ou de la musique romantiques. La tentation du bonheur possède donc ses degrés dans le risque pris pour atteindre cet absolu (Pier Paolo et le Prince Sansevero ont visé le point de non-retour).

Le souvenir du bonheur, le malheur né de cette perte et le désir irrépressible de reconquérir ce royaume originel sont les étapes essentielles du récit de ces trois narrateurs (Porporino, Pier Paolo et Porfirio) qui, à leur insu, tentent de s'égaler à des dieux. Mais ce choix de l'esthétique du malheur lié à une recherche impossible et dangereuse du bonheur ne répond-il pas à des contraintes de l'écriture de Dominique Fernandez ?

## 3) Les limites de l'écriture du bonheur

Il est temps de rappeler la citation que nous avons placée au début de cette réflexion sur le bonheur :

***Raconter des histoires d'homosexuels heureux, en harmonie avec leur entourage ? Ce me serait impossible. Le sexe n'est pas ce qui m'intéresse le plus dans l'homosexualité : la condition de marginal, d'exclu , voilà le fantasme qui a toujours mis en train mon imagination. Gan., p. 299.***

Refuser de décrire, de raconter une histoire heureuse, bref, de faire le récit du bonheur, tout en créant des personnages qui regrettent le paradis de leur enfance, semble étrange

[14] *Porp.,* pp. 215-7.

à première vue. Or, il faut y voir une stratégie de l'écrivain. Ici encore, Jean Lacroix nous met sur la voie :

***Au sens strict en effet le bonheur est inconciliable avec l'histoire ; il ne peut être qu'une illusion mortelle — ou la fin de l'histoire. Aussi comprend-on que vue sous cet aspect ma souffrance cesse d'être un destin contingent pour manifester à mes yeux l'existence. Il est instructif que le bonheur pur semble vide. Le Sens du dialogue, p. 119.***

En écho à cette réflexion, on peut encore utilement reprendre cette phrase de Tolstoï dans *Anna Karénine* [15] : « Les familles heureuses se ressemblent toutes ; les familles malheureuses sont malheureuses chacune à sa façon » et cette autre de Gide dans *L'Immoraliste* qui, au-delà du sens qu'elle donne à Michel, son héros, définit l'oeuvre de tout romancier : « Que serait le récit du bonheur ? Rien, que ce qui le prépare, puis ce qui le détruit, ne se raconte. Et je vous ai dit maintenant tout ce qui l'avait préparé [16]. » Fidèle à l'exemple de Tolstoï et à celui de Gide, Dominique Fernandez s'intéresse — qu'il s'agisse d'homosexuels ou d'hétérosexuels — aux familles ou aux individus malheureux, à ceux qui sont appelés à connaître le malheur. Serait-ce parce que le bonheur est « vide » au point de ne rien avoir à raconter, comme le suggère Jean Lacroix ? Pourtant, nous venons justement de trouver des récits du paradis dans ces trois romans : faut-il remettre en question la pureté des bonheurs qui y sont dépeints ou doit-on chercher une autre cause ?

Et ici encore Jean Lacroix nous indique une piste : « Il [le bonheur] n'implique ni mouvement ni passage ni progrès, mais une absolue stabilité et un complet repos[17]. » Et en effet, comment, suivant cette définition, trouver dans le bonheur de quoi composer un roman ? Pourtant, si la présence du paradis dans l'oeuvre de Dominique Fernandez est incontestable, c'est qu'il n'avait d'autre choix que de situer ce bonheur dans l'enfance de ses personnages. Seul l'enfant pouvait se permettre d'être un personnage heureux, n'étant encore qu'au balbutiement de son existence ; « une absolue stabilité et un complet repos » ne compromettent nullement l'évolution d'un récit dont le projet est de les remettre en cause puis de les briser. L'éducation de l'enfant et sa confrontation à la réalité ne sont pas menacées puisqu'elles intègrent ce bonheur provisoirement acquis. L'enfant a donc largement le temps de découvrir son malheur, comme le montrent les narrateurs de ces trois romans.

Inquiets, sensibles, confiants mais singulièrement lucides, Porporino, Pier Paolo et Porfirio, ont soin de préciser qu'enfants ils redoutaient déjà la Chute sans pouvoir pourtant, dans leur plénitude, justifier leur angoisse. Cette ambiguïté tient justement à la nature de ces trois récits : Porporino écrit ses mémoires, Pier Paolo retrace sa vie

[15] Léon Tolstoï, *Anna Karénine,* « Bibl. Pléiade », 1989, p. 3. Porfirio cite d'ailleurs cette phrase comme accroche de son chapitre « La société des lumières » (*Porfirio et Constance,* p. 234).

[16] Cette phrase est la dernière de la première partie de *L'Immoraliste*, dans *Romans, récits et soties...,* « Bibl. Pléiade », 1958, p. 408.

[17] Jean Lacroix, *op. cit.*, p. 118.

d'outre-tombe et Porfirio s'adresse à Constance, sa femme, afin de comprendre le sens de son destin. L'ensemble de ces romans est donc déterminé par la mémoire, par l'effort d'une écriture qui se veut explicative.

Or, se souvenir du bonheur, outre qu'il souligne une perte, intensifie la douleur du narrateur et augmente donc l'urgence de l'écriture. Le regard du protagoniste est nécessairement rétrospectif et il se rend ainsi compte qu'il a connu le bonheur et qu'il a été cruellement dépossédé d'un bien qui faisait de lui un Élu.

« Il [le bonheur] est donné entièrement tout d'un coup et l'on ne conçoit pas qu'il vienne à manquer : s'il y avait un au-delà, ce ne serait plus le bonheur[18]. » À jamais perdu, à jamais désiré, le passé le plus lointain et le plus cher est désormais lié au présent d'un malheur absolu. C'est là le deuxième aspect de la stratégie du récit du bonheur. Conter le destin d'un homme dont la souffrance et la soif de plaisir ont été absolues ne peut avoir que davantage de sens s'il a connu justement un bonheur total dans l'époque la plus reculée de son existence.

C'est le choix de Dominique Fernandez qui unit ainsi son idéal de bonheur à ses fantasmes d'écrivain et change, de cette manière, un obstacle apparemment insurmontable en une esthétique originale. Mais à ces mémoires blessées, il prête aussi des qualités, des tempéraments qui ajoutent à leur ambiguïté. Pier Paolo reconnaît ses faiblesses : sa sensibilité, son besoin d'être reconnu et protégé, mais aussi sa tendance à n'accorder d'importance qu'aux événements qui lui procurent les émotions les plus intenses. Réduire la présence pourtant impressionnante de son père à la partie congrue, occulter une partie de sa vie ne sont que les points les plus évidents de ce travail de l'écriture de soi.

On peut, bien sûr, faire les mêmes remarques à propos de Porfirio, mais à condition d'ajouter une donnée essentielle : il ne se contente pas d'évoquer son enfance, il en fait une des causes déterminantes de sa propre vie, sans permettre toutefois qu'elle apparaisse comme une justification ni même une circonstance atténuante. Il explique ainsi, par des coutumes ancestrales qui lient son sort à celui de tout garçon sicilien, pourquoi, livré à lui-même, il s'est égaré puis fourvoyé sans références ni repères, des femmes ayant toujours pris sa vie en main pour lui jusque-là. Et il convient tout particulièrement ici d'insister sur ces détails, car, tout en présentant son roman comme l'histoire de ses propres parents, Dominique Fernandez offre une enfance étrangère à Porfirio (qui est censé représenter Ramon, lequel n'a vécu que les six premiers mois de sa vie au Mexique). Cette attitude, cette modification importante d'une donnée réelle confirme le souhait de l'auteur de mettre en place, pour ses romans biographiques, une stratégie du bonheur, la création d'un paradis de l'enfance, qui révèlent le personnage et les choix de l'écrivain.

*

Le bonheur est une donnée indispensable dans l'histoire des héros : cette composante détermine, après la Chute, le sens, le ton et l'orientation du récit de l'adulte. (Il suffit de se reporter à *L'Amour* ou au *Dernier des Médicis* pour comprendre que le récit

[18] Jean Lacroix, *op. cit.*

n'ayant pas un « Je » pour narrateur, l'explication du héros naissant d'un jeu avec le lecteur, la plongée dans le paradis de l'enfance n'a pas été nécessaire.) Le destin ne peut être que tragique après l'expérience de la Chute, et, si l'insouciance, la confiance ou l'optimisme des personnages demeurent malgré tout, ce ne sont que des pauses, la marche du roman étant bien orientée vers la déception, la poignante insatisfaction et le malheur. De sorte que Porporino, le seul personnage — mais il s'en rend compte bien tard — auquel est offert un bonheur qui perdure, est aussi celui qui n'a pas à grandir, à devenir un homme, à se confronter aux obligations de la vie ordinaire des hommes.

Tout devient clair : nulle contradiction, au fond, dans l'esprit de Dominique Fernandez, être heureux et ne pas pouvoir écrire l'histoire d'un homme heureux, ne signifie pas seulement rester fidèle à sa propre jeunesse et à son démon, mais rester écrivain, s'assurer d'avoir des contraintes qui correspondent aux exigences profondes de son imagination. Bien sûr, des héros du premier cycle romanesque à ceux du deuxième, une importante évolution se manifeste également à travers cette invention du bonheur de l'enfant, même si l'on trouve toujours, d'un bout à l'autre de l'oeuvre, dans tous les romans, le lien esthétique et mythique le plus fort et le plus opposé au bonheur : le prestige douloureux du paria.

# CHAPITRE II : QUÊTE DU PLAISIR ET CULTE DE L'ÉCHEC

## 1) Prométhée : mythe et masochisme

Du bonheur au désir, de la félicité à la conviction d'être victime du malheur absolu, il n'y a pas qu'un rapport chronologique mais aussi un rapport de conséquence logique. Qu'advient-il au personnage en proie à son désir d'être heureux, de reconquérir sa place originelle, de devenir non pas un homme mais un dieu ?

Pier Paolo sera le guide de choix de cette réflexion, mais avant d'évoquer son exemple (ou celui du premier cycle des oeuvres romanesques), il nous faut nous intéresser à Porporino et à Prométhée. Prométhée, héros mythologique, au-delà du personnage qu'il devient dans le scénario[19] auquel il donne son nom, est le prétexte d'une parabole dont la signification est développée dans *Porporino.* Porporino résume et interprète la fable mythologique, il voit dans l'acte du voleur de feu le refus du bonheur, la transgression la plus radicale parce qu'elle est aussi la plus incompréhensible et la moins naturelle qui soit :

***Avez-vous entendu parler de Prométhée ? Les dieux régnaient dans l'Olympe et***

[19] *Prométhée* est un scénario écrit en 1973 pour la télévision ; resté à l'état de projet, il a été rédigé sous la forme de dialogues et de plan. Dominique Fernandez, comme Gide dans son *Prométhée mal enchaîné,* transpose la fable dans un univers moderne, mais loin de plumer le vautour, il en fait un signe de douleur et d'élection.

***par l'exemple de leurs amours indiquaient aux mortels le devoir à suivre : aimez-vous, soyez heureux, prospérez, tout est permis, sauf de vous croire interdite une seule de vos tendances ! [...] Obéissez à vos goûts, ne prenez pour règles que les exigences de votre développement ! Porp., p. 201.***

Comment résister à une telle invitation, quel motif peut être assez fort, assez déraisonnable pour qu'on repousse cette possibilité offerte sans aucune contre-partie ni restriction d'être heureux ? Et surtout, quelle est la fonction de ce rappel dans le récit de Porporino ?

***Prométhée secoua la tête et dit : votre programme, ô dieux, me répugne. Il leur vola le feu. Le feu, le feu destructeur, la flamme corrosive, le démon qui embrase dans la grange la moisson à peine récoltée, le fléau et la ruine de l'immense poussée naturelle de toutes les choses vers leur accomplissement. Voilà ce qu'il vola aux dieux pour en faire cadeau aux humains. Mais les humains se débrouillèrent pour apprivoiser le feu lui-même et pour le plier à leurs vérités mesquines. [...] Prométhée les contempla, avili. Mais au moins, s'écria-t-il en redressant la tête, ceci vous ne me l'ôterez pas ! Il s'adressait à la fois aux hommes et aux dieux et leur désignait à la place de son foie le trou noir que le vautour y creusait chaque jour plus profond, depuis que, pour le punir de son forfait, Zeus l'avait enchaîné contre un pic du Caucase. Porp., p. 202.***

Inventer un absolu d'un genre nouveau et en tout point contraire à celui que proposent les dieux, en être fier au point de vouloir l'offrir aux hommes, c'est-à-dire leur enseigner le sentiment de la menace, de l'angoisse et leur proposer la perte du bonheur et de la liberté, c'est là le « forfait » de Prométhée. Mais dans cette tentative de convertir les hommes au culte du malheur et de l'angoisse, Prométhée échoue : « Ils s'en [du feu] servirent pour [...] ajouter aux avantages qu'ils tiraient de la nature les bénéfices qu'ils obtinrent de l'industrie » (p. 201).

L'homme capable de domestiquer le feu et d'en tirer partie prouve-t-il son intelligence ou la bassesse de son esprit, qui, au lieu d'adorer ce qui symbolise le danger, ne peut voir qu'un moyen de tirer profit, de servir ses intérêts et de lui rendre la vie platement confortable ? Par ce feu symbolique, Prométhée introduit le paradoxe et l'ambiguïté. Mais qui est prêt, en dehors de Porporino, à recevoir et comprendre le message ? Et surtout qui est prêt à suivre l'exemple maudit de Prométhée au lieu d'accepter l'invite aux bonheurs faciles des dieux de l'Olympe ?

Il faut être conscient de sa particularité, tenir coûte que coûte à son étrangeté et à sa marginalité pour prendre le même chemin que Prométhée, ou, comme Porporino, il faut avoir acquis la certitude de posséder comme seul bien authentique le prestige de celui qui est à jamais exclu de la société :

***Aimez, soyez heureux, réalisez-vous, prospérez, si telle est la médiocrité de vos ambitions, vous n'empêcherez pas qu'il y ait, quelque part au-dessus des montagnes, un homme condamné à n'aimer personne, à n'être aimé de personne, à souffrir nuit et jour fouaillé par le bec implacable, mais qui vous domine tant que vous êtes, autant que les cimes neigeuses brillant d'un éternel éclat dominent vos plates vallées, l'agitation fébrile et infime de vos vies à la recherche de leur épanouissement. J'avais mon vautour : quelle douleur de voir que Feliciano ne restait pas fidèle au sien ! Porp., p. 202.***

Maudit, condamné à la torture éternelle mais dans une situation élevée qui lui permet de dominer le reste de l'humanité, Prométhée tire de sa douleur et de son exclusion son orgueil : il a atteint l'absolu. Différent et revendiquant sa différence, coupable et brandissant avec fierté et insolence les motifs de sa culpabilité, il défie les hommes aussi bien que les dieux, refuse le plaisir de ceux-là et le bonheur de ceux-ci. Porporino interprète le mythe de Prométhée pour justifier, expliquer et illustrer son attitude face à la vie.

***Mais comment ne voit-il pas qu'en misant sur la possibilité de succès, nous nous privons de notre unique justification, l'orgueil d'appartenir à la race mystérieuse des exclus ? Que nous reste-t-il de notre suprématie de déchus, si nous essayons d'être heureux ? Si nous nous mettons à cesser d'être à part, c'est pour le coup qu'on nous trouvera diminués ! Le plus et le moins seront notre lot détestable. Feliciano, tu avais trahi ! Porp., p. 200.***

Au-delà de ses choix individuels, c'est l'esprit des castrats que Porporino définit. La trahison de Feliciano est lourde de conséquences pour celui qui revendique son idéal comme seul mode d'existence pour le castrat. Tout oppose donc Feliciano à Porporino : l'un tient un discours qui se veut général (« nous »), et se montre soucieux de préserver les biens d'une communauté, l'autre au contraire ne parle qu'en son nom, pour son plaisir individuel. Entrent donc en opposition le culte de l'absolu et la recherche relative du plaisir.

Cette réflexion de Porporino, cette revendication morale et identitaire est une introduction à la délicate question du masochisme. Prônant le culte de la souffrance et le refus de la recherche d'un plaisir banal, élevant l'infamie au rang d'une vertu par la référence mythologique, Porporino ne s'autorise-t-il pas le renoncement au bien-être et ne favorise-t-il pas l'épanouissement d'une sorte de masochisme intellectuel ? La question posée par l'intermédiaire de Prométhée est l'une des questions les plus complexes et les plus fondamentales de l'oeuvre de Dominique Fernandez, celle-là même qui donne sens et définition au thème du plaisir comme thème structurant des oeuvres romanesques, des essais et des récits de voyage.

De plus, nous est proposée une deuxième interprétation du mythe de Prométhée, qui, sans contredire la première, vient ajouter une nouvelle piste de lecture ; le nom du héros, sa signification sert de point de é à la réflexion : Prométhée, le prévoyant. Et en suivant une méthode qui transpose un mythe dans un contexte moderne[20], les rapports conflictuels entre deux catégories de l'humanité sont ainsi mis en valeur. S'opposent donc les hommes sans scrupule, prêts à exploiter le feu, dont le seul souci est le profit, et ceux qui réfléchissent au principe du feu, à son pouvoir, à son danger. Très peu présent dans ce synopsis (une seule réplique lui est attribuée), Prométhée est le symbole de l'avertissement dans ce court texte dont le comportement des hommes est le véritable enjeu.

***M. Feu reconnaît Einstein et entame avec lui un dialogue. Que signifie le progrès ? L'homme est-il maître de son destin ? Ceux qui sont enchaînés ici, explique Einstein, sont ceux qui ont été saisis par le feu du doute, de l'interrogation***

[20] Dominique Fernandez réemploiera le même procédé dans *Le Rapt de Perséphone* faisant d'Hadès un roi du pétrole.

***intérieure, par le feu qui brûle et qui conteste le premier feu, par le feu métaphysique qui remet en question le feu utile. Le vautour n'est qu'une figure de ce premier feu. Bienheureux ceux que le vautour a saisis ! et Einstein, invitant M. Feu à se pencher au-dessus d'un cratère duquel montent d'horribles panaches de fumée sanglante, lui dit que là, en bas, brûlent et se tordent dans d'indescriptibles supplices, les maniaques du feu qui ont toujours détesté leur vautour : Hitler, le Président Johnitson, etc. Prométhée, pp. 24-5.***

L'homme qui, comme Einstein, découvre et accepte le feu métaphorique, est un élu qui perd le sens de la conquête utilitariste, la notion vulgaire de l'intérêt du profit, et renonce au matérialisme pour accéder à un idéal supérieur, celui de la remise en question et du doute. Le vautour fait sa fierté, son orgueil, son élection et sa torture. Il s'agit donc d'accepter d'avoir mal pour pouvoir s'élever au-dessus de l'idéal commun. La douleur est indispensable dans cette quête de l'absolu : M. Feu renonce à sa réussite (« au feu de la réussite »), Prométhée au bonheur facile, Porporino à la gloire théâtrale et à l'amour, et Pier Paolo au succès et à la reconnaissance pour accéder à un idéal d'un ordre spirituel. Il s'agit de cesser d'être un homme parmi les hommes et de devenir un héros solitaire acceptant le bonheur de souffrir de son élection. Par cette lecture symbolique de la légende de Prométhée, Dominique Fernandez illustre un des thèmes centraux de son oeuvre : l'isolement nécessaire du personnage qui vit et revendique son statut d'exclu. Le vautour est donc moins un châtiment des dieux qu'une preuve d'élection individuelle, une marque de distinction dont le personnage peut être fier et qu'il s'applique à nourrir lui-même.

Cette double fonction du vautour, symbole spirituel d'un châtiment corporel, résume à elle seule l'ambiguïté du culte de l'échec des personnages du premier cycle de l'oeuvre romanesque et celle du comportement masochiste de Pier Paolo. Mais peut-être faut-il justement s'interroger sur la définition exacte à donner du masochisme...

La douleur symbolisée par le vautour, puis le mythe utilisé comme parabole dans *Porporino* dessinent l'évolution du héros dans l'oeuvre de Dominique Fernandez. À partir de cette double signification se manifeste la première difficulté pour définir le masochisme : distinguer l'attitude morale et la mentalité du héros face à la vie, du comportement (des actes). Ainsi, la référence à la mythologie et à l'art ne se présente pas comme le besoin de trouver une licence culturelle mais remplit le rôle d'une confirmation et d'un encouragement esthétiques.

À travers Prométhée, c'est le destin et l'idéal des héros fernandeziens qui se jouent. Or, Prométhée représente une étape exemplaire mais déjà seconde car les détours furent nombreux et les esquives fréquentes pour mettre en scène ce débat entre la tentation de la vie et le refus du relatif, le culte de l'échec et de l'absolu. La psychanalyse a été une des stations de ce chemin de croix vers la recherche d'un plaisir stimulée par le refus de croire au bonheur.

## 2) Le culte de l'échec et sa rationalisation

Le refus de l'épanouissement est illustré par des critiques qui concernent des sujets ou des objets très divers. Ainsi, de la métaphore végétale à l'art, et dans la conduite du héros

envers autrui où le culte de l'échec prend la forme d'une mortification et d'une agression contre l'autre ou contre soi-même, les domaines de la vie consciente sont presque tous abîmés par ce regard dépréciateur. Henri (dans *L'Écorce des pierres*), malgré ses tentatives pour échapper à son attirance pour l'échec, retombe immanquablement dans sa fascination de l'échec ; voulant écrire un poème sur la vie, il finit par sacrifier thème et contenu à son idéal :

***Mais à mesure qu'il avançait dans l'élaboration de son poème, il s'apercevait que ce besoin de rendre la vie plus belle, de l'éclairer par une lumière jaillie d'ailleurs, cette recherche et cette soif de la vérité, de la perfection, de l'absolu, ce sentiment de privation qu'avaient éprouvé les millions d'hommes en quête de leur salut, tout cet effort pour échapper à leur condition de vivants, ne témoignait peut-être pas tant d'un amour de la vie, que d'une haine de la vie, d'une incapacité à supporter la vie comme telle. Écorce, p. 24.***

La contradiction d'Henri est en fait ce qui constitue le plus profondément sa personnalité, ce qui définit le plus exactement son comportement et son incapacité à croire en la vie, bref, son culte de l'échec, son irrésistible attirance pour le malheur. Après avoir imaginé écrire un poème pour « expliquer comment la rédemption de l'humanité avait été liée au sort particulier d'un arbre » (p. 22), Henri parvient à une situation en tout point contraire puisque, misant sur le miracle de la vie, il se trouve confronté au désespoir : « Après des mois de réflexion, Henri en était arrivé à ce point, que le poème de la rédemption lui paraissait devoir être un hymne pour célébrer l'horreur de la vie. » Comment Henri a-t-il pu se laisser entraîner aussi loin de ce point de départ, si loin qu'écrire lui semble finalement impossible ? Comment, et pourquoi, sont les questions que le lecteur doit se poser et aussi les questions auxquelles tente de répondre l'écrivain.

Comment un poème digne de ce nom peut-il être une « explication » ? L'échec de la tentative de création poétique d'Henri ne commence-t-il pas là, dans cette intention précise du jeune poète, pour trouver un terrain particulièrement favorable dans sa psychologie ? Les « mois de réflexion » qui ont inversé le sens de son projet, les moyens et les procédés de sa réflexion renferment le secret de cet échec.

Se révèle à travers Henri (dans le premier roman de Dominique Fernandez) l'un des points essentiels de la constitution du héros fernandezien. Le personnage, pour qu'il soit intéressant dans son incapacité à être heureux, doit avoir des qualités ou même des dons qui le rendent susceptible d'être admiré, désiré et aimé : il doit être supérieurement intelligent et ne souffrir d'aucune tare. Le piège du ressassement, dont il est la victime et l'artisan, est d'autant plus redoutable que ses facultés intellectuelles sont grandes. Cet état est celui de tous les héros du premier cycle romanesque, celui des quatre premiers romans antérieurs à *Porporino*. Mais plus qu'un piège pour le héros, il semble que cette annihilation de l'espérance par la foi dans le malheur absolu devienne le piège de la création romanesque, réduise les possibles du roman et lui nuise. C'est là le sens de la réflexion de Dominique Fernandez sur la psychanalyse[21] et la raison pour laquelle le romancier a jugé nécessaire de rompre avec une méthode qui mettait en péril l'oeuvre et ses personnages.

[21] [Réponse à l'enquête : En quoi la psychanalyse compte-t-elle pour vous ?], *L'Âne,* février 1986, n° 25, p. 42 (article recueilli dans *Lectures IV,* p. 78).

***Elle a compté beaucoup pour mon travail d'écrivain, à l'époque où je pensais que le roman devait être une sorte d'anamnèse, de remontée aux sources, d'interrogation passionnée de l'enfance. À présent, je crois qu'il n'y pas de plus mortel danger pour l'écriture que l'exploration analytique. Pour se connaître soi-même et se guérir de son mal d'être — but de tout livre — il faut non pas regarder dans son propre passé mais se jeter en avant, s'imaginer sous d'autres identités, renaître avec un autre état-civil. Se métamorphoser en un autre, en autant d'autres qu'il y aura de romans. Travail non pas d'introspection mais de prospection. Cure par l'imagination, non par le ressassement. [...] La fixation sur sa propre enfance est le plus sûr moyen, d'abord d'y rester enlisé, ensuite d'écrire des livres narcissiques, stériles, morts-nés.***

L'introspection et le ressassement désignés comme des dangers, sont les termes qui définissent la création romanesque antérieure à *Porporino.* Deux questions se posent pourtant à partir de cette déclaration : d'une part, comment celui que l'on présente comme l'inventeur de la psychobiographie[22] peut-il montrer une telle réserve à l'égard d'une méthode de connaissance du créateur et de l'oeuvre qu'il a lui-même mise en place et imposée, et, d'autre part, ses quatre premiers romans, s'ils sont des vérifications de son jugement contre la psychanalyse comme moyen véritable de créer, n'étaient-ils pas *aussi* des étapes indispensables de son oeuvre ?

Si la définition globale de cycle de l'échec ou du ressassement[23] est très pratique et justifiée, il est cependant nécessaire d'établir des distinctions entre ces quatre premiers romans. Les mêmes thèmes courent dans ces livres qui sont pourtant aussi très différents les uns des autres. Un point commun entre eux, pourtant : l'adolescence. Leur héros est en effet encore un adolescent. Cet âge de l'indétermination, de la recherche d'identité, de l'angoisse de l'avenir et pourtant du refus de l'enfance, apparaît comme le terrain de prédilection du jeune romancier. C'est pour lui la meilleure façon de légitimer l'obsessionnelle recherche des premiers souvenirs de ses personnages, de montrer que la logique de l'échec à laquelle ils se vouent fidèlement est une conséquence de leur « préhistoire » intime. Pourtant, dans *L'Écorce des pierres,* l'enfance d'Henri nous reste presque entièrement inconnue, et c'est dans une poétisation hermétique de l'instant que se meut le protagoniste. On ne peut expliquer et même tenter de saisir les motivations de ses actes que dans le présent des différents épisodes du récit. Contre-exemple et illustration inespérée des hésitations du romancier débutant, ce roman est riche d'enseignements.

L'inexplicable de ce premier roman reste donc à élucider par les autres oeuvres. Avec *L'Aube,* la modification est radicale : une forme courte, le récit, vient remplacer la

[22] Voir l'introduction à *L'Échec de Pavese* et *L'Arbre jusqu'aux racines* où, en réaction contre le terrorisme de l'école structuraliste qui prétendait nier l'importance de l'auteur, Dominique Fernandez souligne la nécessité d'éclairer le sens des oeuvres artistiques par la vie de l'auteur, de faire un continuel va-et-vient entre l'auteur et son oeuvre pour construire le sens.

[23] Le cycle de l'échec comprend les quatre premiers romans (*L'Écorce des pierres, L'Aube, Lettre à Dora* et *Les Enfants de Gogol*, c'est-à-dire ceux où l'homosexualité, bien que présente, n'est évoquée que de façon fugitive derrière un masque et avec de nombreuses esquives). Romans aussi dont les héros souffrent d'un complexe qui les pousse à détruire ceux qu'ils aiment et à se détruire eux-mêmes.

forme lâche du premier livre. La voix de Jean qui se souvient et raconte monopolise le texte, lequel n'est d'ailleurs écrit qu'autour et qu'en fonction de lui. Presque entièrement autobiographique, ce récit qui vise l'épure, au sens formel de l'écriture et moral du personnage, est une tentative d'exorcisme, le voeu doublement exprimé[24] de commencer à vivre en dépit du passé. Ce récit, où le geste créateur, entièrement tendu vers une guérison, vers une métamorphose intérieure, est donc pleinement cathartique dans la volonté de l'auteur.

Or, selon les propos de Dominique Fernandez lui-même, la méthode était inefficace parce qu'elle mimait une fausse libération, enfermant en fait l'écrivain dans son complexe au lieu de l'en faire sortir. La distance entre Jean et son créateur n'était pas assez grande, ne permettait pas une vraie projection et ne pouvait donner la possibilité au romancier de critiquer son personnage et de dépasser le récit qui devait se borner à n'être qu'une reconstitution du passé sans réelle recomposition. À ce titre, on peut voir en *Lettre à Dora* une étape de transition, mais encore trop partielle, où la projection ne donne pas encore naissance à la formule romanesque fernandezienne : « la bonne méthode n'est pas l'introspection mais la projection[25] ». Il lui faut, avant de parvenir à cette règle, écrire encore un roman dont le rôle est déterminant à de nombreux égards : *Les Enfants de Gogol.*

Premier roman narré par un « je », celui d'Étienne, il est aussi le roman du dédoublement, du miroir de l'anamnèse psychanalytique. L'histoire d'Étienne se reconstitue à partir du cas de Stéphane (un adolescent auquel le premier donne des leçons de russe). Tous deux sont obsédés par l'absence du père, et, d'emblée, le romancier souligne pour la rendre évidente la correspondance entre les deux personnages, faisant d'eux des sortes de jumeaux (ils ont un prénom pour deux, tous les lecteurs l'auront remarqué). Ce « roman freudien » propose une analyse rigoureuse des personnages et n'en demeure pas moins une illustration du culte de l'échec. Toutefois, ce roman manifeste chez le romancier sa volonté et sa tentative de prendre ses distances avec la psychanalyse : ce premier essai de transposition avec l'écriture du « je » est le signe de cette évolution de la création. Mais cette évolution demeure sans précédents ni descendants. Ce roman est celui des clôtures : il signe la fin du personnage égocentrique, la fin du cycle du ressassement, la fin du roman complètement commandé par une grille rigide tout entière issue de Freud et dont se sert exclusivement Étienne.

Prisonnier volontaire, captif nécessaire de la psychanalyse et de son adaptation à la critique littéraire, le romancier pressent sans doute qu'il doit s'affranchir des règles qui menaçaient sa création et, donc, son espoir de surmonter ses propres complexes. Conscient d'ailleurs de ce problème, avant même d'avoir tenté et réussi l'écriture de la projection avec *Porporino* : on trouve dans *L'Arbre jusqu'aux racines* de courts développements qui montrent que, sans vouloir théoriser la nouvelle voie qu'il cherche pour sa création, les questions qu'il pose le mettent déjà sur le chemin de ce qui formera,

[24] *L'Aube* est dédicacé à Diane de Margerie (« From D. to D. »), et à ce signe il faut ajouter les derniers mots que Jean dit à Agathe et qui forment une sorte de prière pour sortir de la nuit et du désespoir.

[25] « La rigueur baroque » (entretien avec Guy Scarpetta), *Art press,* janv.-févr. 1986, p. 28.

selon son expression[26], son « premier vrai roman » :

***[...] Gide [...] réalisa dès son premier livre, avec son premier personnage, André Walter, une véritable opération prospective : « Je n'aurais plus su dire bientôt qui de nous deux guidait l'autre, car si rien n'appartenait à lui que je ne pressentisse d'abord et dont je ne fisse pour ainsi dire l'essai en moi-même, souvent aussi, poussant ce double en avant de moi, je m'aventurai à sa suite[27]. » On remarque que ces écrivains qui sont nés à une seconde vie par leur oeuvre peut être considérée comme une cure psychanalytique réussie. Arbre, p. 63.***

Ce n'est donc qu'après avoir réservé une place centrale à la psychanalyse que Dominique Fernandez peut définitivement la dépasser. À ce titre, *Les Enfants de Gogol* vérifie exactement la fin de la réponse à l'enquête de *L'Âne* : « Je n'ai prêté que trop d'attention naguère à l'appel séduisant de la psychanalyse : cette sirène insidieuse ne m'y reprendra plus, et je me porte beaucoup mieux depuis que je me suis bouché les oreilles à son chant. » Ce quatrième roman est en effet séduisant, mais que montre-t-il au fond dans son développement explicatif sinon l'échec de l'écriture qui tente d'exorciser le mal-être par la psychanalyse ? Le lecteur comprend plus qu'il ne sent : tout est expliqué minutieusement, souvent même systématiquement, de sorte que les personnages ne semblent jamais libres, jamais affranchis de la pensée du narrateur qui les ligote sans répit à mesure qu'elle assujettit le lecteur. Pourtant, ce roman à thèse est avant tout un roman ironique dans la trame et l'intention de son discours. La cible privilégiée d'Étienne, au-delà des portraits analysés de la famille Athanazy, est le lecteur lui-même et la remise en cause de sa prétendue liberté de jugement. Ce roman est un roman à thèse *a contrario* : feignant de montrer la grandeur de la pensée psychanalytique et son rôle salvateur, il dénonce en fait le danger de cette méthode, et si elle est exclusive, son inadéquation à l'écriture, et de là, à la vie.

Tout à la fois victime et pleinement acteur de cette quête d'identité dans et par l'écriture, Étienne remonte depuis les racines jusqu'à la cime de son arbre et de celui de Stéphane. Spectateur investi d'un vrai rôle dans la vie de Stéphane (il est son répétiteur : il a donc tout le loisir d'étudier, voire d'influencer, le comportement de son élève), logé chez les parents de celui-ci, la position d'Étienne est donc idéale pour devenir un héros-narrateur. Étienne se livre, à travers la psychanalyse sauvage du clan Athanazy qu'il conduit, à son auto-analyse.

Le récit, à mesure qu'il se construit sous cette plume doublement intéressée,

[26] "Dominique Fernandez : « Mon premier vrai roman »" [interview accordée à Jean-Marie Guillaume], *Le Quotidien de Paris,* 26 novembre 1974.

***[27] Dominique Fernandez ne donne pas ici les références de la citation d'André Gide, qu'il ne livre d'ailleurs pas dans sa littéralité. Le texte se termine ainsi « et c'est dans sa folie que je m'apprêtais à tomber. » (Si le Grain ne meurt, 1ère partie, chap. VIII, dans Journal 1939-49 — Souvenirs, « Bibl. Pléiade », 1954, p. 506). La coupe, on le voit, modifie le sens du texte cité, et, s'il est vrai que l'auteur a tous les droits, il nous faut noter cependant comment il adapte la pensée d'un autre à sa propre recherche en formation alors. Soucieux de trouver une aide dans la création, un moyen de vivre, il supprime donc ce qui pourrait menacer son intention et l'inquiéter, et, ce n'est qu'avec l'écriture de Dans la main de l'ange (dix ans après L'Arbre jusqu'aux racines) qu'il aura l'audace de créer un héros véritablement en danger, menacé par un démon intérieur : Pier Paolo.***

réorganise de façon logique, rationnelle et systématique les événements dans de stricts rapports de cause et de conséquence introduits dans une chaîne ininterrompue d'interrogations qui créent un suspens intellectuel. La distribution des rôles, plus complexe que celle des autres romans, fonde les jeux de doubles sur lesquels repose la réflexion psychanalytique d'Étienne. Le père d'Étienne est mort, celui de Stéphane est vivant mais absent de la vie de l'adolescent, le beau-père de Stéphane — Titus Athanazy — serait tout prêt à occuper la place cette place vacante, à la seule mais capitale réserve près qu'il est lui aussi torturé par le mal des « enfants de Gogol » : l'absence du père et le complexe d'échec.

Aux femmes, présentes, actives, lucides et anxieuses revient la responsabilité d'éduquer et, de ce fait, d'être la cible des accusations du narrateur. La première à faire son entrée dans *Les Enfants de Gogol* est la mère d'Étienne : « Je grandis seul avec ma mère : le chagrin et les soucis d'argent l'empêchèrent de manifester autrement sa tendresse que par une sollicitude de tous les moments, anxieuse et excessive. » Proche de la tante de Jean, de la mère de John et même de celle de Vincent (Constance), la mère d'Étienne, blessée par la conduite de son mari et convaincue d'être responsable de cette blessure, reporte son amour sur son fils mais sans jamais se permettre d'être de joyeuse ni de vivre vraiment. L'imago maternelle devient (celle du père étant l'objet d'une quête et d'une obsession) le centre du récit au présent de l'histoire familiale, le point de convergence des questions et des manques, des complexes et des doutes.

## 3) La mère : solitude, rigueur et conscience

***Elle avait épousé un homme d'un milieu plus élevé que le sien, en éprouvant un fort complexe d'infériorité et presque un sentiment de culpabilité. [...] Droite, courageuse, passionnée mais d'une timidité maladive qui lui ôtait toute souplesse d'adaptation, ma mère manqua seulement de qualités secondaires pour réussir sa vie. Gogol, p. 16.***

Au complexe d'infériorité maternel, véritable leitmotiv de l'oeuvre, répond le complexe d'échec du fils. Il y a plus : si Étienne utilise la grille psychanalytique pour lire l'histoire de ses rapports avec sa mère, il n'en exploite que les valeurs les plus rigides. Ainsi, la référence au schéma freudien démontrant la nécessité pour l'enfant d'une relation triangulaire lui procure autorisation et confirme sa certitude d'être voué au malheur et à la recherche à jamais insatisfaite de son identité. Son histoire ne répondant pas au schéma l'entraîne à penser, d'une part, qu'il est différent et, d'autre part, que cette particularité est le signe de sa vocation pour l'absolu de la pensée de l'échec. La psychanalyse devient donc le moyen d'édifier une nouvelle mythologie, plus terrifiante parce que plus rationnelle, moins merveilleuse, plus réfléchie et surtout individuelle :

***Je ne ressentais pour ma mère qu'une indifférence polie. Impossible de l'aimer puisque de l'amour, il me manquait l'élément essentiel, cet esprit d'émulation et de conquête. À nous deux, nous ne formions pas un couple animé par des tensions secrètes : nous n'étions que deux solitudes juxtaposées.011Gogol, p. 20.***

La parataxe stylistique traduit ici le manque qui obsède le récit et la pensée d'Étienne. Manque dont souffrent dans leur non-dialogue, mère et fils. La parole et le récit, au lieu de

tenter de combler ce vide, en accusent et en revendiquent le sens tragique. L'absence du père est définitive, les pères de substitution que se choisit Étienne ne sont que des remplaçants d'autant plus inefficaces qu'il les prend parmi l'humanité qui lui ressemble, celle qui a aussi son complexe incurable, celle dont l'histoire est également marquée par l'absence du père : ceux auxquels il peut s'identifier, ceux dans lesquels il se reconnaît, et non pas ceux sur lesquels il pourrait se reposer.

La mère qui assume donc seule l'éducation de son fils unique, naturellement inquiète, angoissée par l'avenir, a tendance à rendre plus forte une rigueur qui constitue déjà le fond de sa personnalité. Refusant obstinément que son fils puisse reproduire le modèle paternel et en connaisse le sort, elle tente d'inculquer une morale du devoir et du travail, le sens du respect des règles et l'ascèse. Le but de ce plan est de porter l'enfant à pratiquer son propre examen de conscience et à lui transmettre le sentiment de la faute. C'est cette exigence, ce scrupule continuel que décrivent Jean, Étienne et... Porfirio.

Jean livre une analyse plus linéaire et moins systématique qu'Étienne mais le portrait de la tante Élie-Anne[28] est cependant très minutieusement tracé, du passé de l'enfance de Jean au présent de sa narration. L'image de la tante (elle remplace la mère de Jean, orphelin très jeune), renforcée par l'intrusion d'un dialogue passé et reconstruit dans ce court récit, montre quelle importance et quelles conséquences a sur Jean la conduite de cette femme « exemplaire ».

***Y a-t-il rien de plus nocif que ces éducations, où l'on surveille sans sévir, où l'on ôte à l'enfant des motifs de se dire malheureux, sans lui permettre de se sentir libre ? Une prison. Impossible de s'en évader, puisque ce serait être ingrat, se préparer des remords. [...] Car la froideur sans coups, le reproche, mais latent, la demande de comptes, à chaque minute, sous prétexte de protéger, d'orienter, voilà ce qui infuse chez l'enfant puis le jeune homme l'impression qu'il est toujours coupable, aussi bien de rester à la maison que de songer à fuir. Aube, pp. 49-50.***

Perfectionniste, étrangère à tout laisser-aller, ennemie du plaisir — lequel est considéré comme la plus redoutable des licences —, la tante de Jean, applique avec sévérité la règle de vie qu'elle s'impose d'abord à elle-même. Le style traduit cette morale de l'étouffement des instincts : *L'Aube* est un récit littéralement haché par les virgules qui, loin de permettre une respiration normale, provoquent au contraire un effet de halètement et mime l'oppression physique[29] et morale que subit Jean. Élie-Anne, double de Liliane, annonce Constance (*Éc. Sud.* et *Porf.*). Cependant, dans ce gros roman, le narrateur n'est plus le fils de cette mère austère mais l'époux, le récit rétrospectif est celui de la recherche d'une explication, non celle d'une identité. L'homme du Sud, Porfirio, convaincu d'avoir été élevé dans une permissivité nocive, critique l'éducation dispensée par Constance à leurs deux enfants : Armelle et Vincent. C'est parce que Porfirio attendait

[28] Précision importante : dans *L'Aube*, Dominique Fernandez a transformé très légèrement le prénom de sa mère (Liliane en Élie-Anne) pour peindre son portrait sous les traits de la tante de Jean. D'après l'auteur, le modèle s'y étant reconnue, fut très affectée et même blessée par cette peinture.

[29] Rappelons à ce propos que Jean et Stéphane souffrent tous deux de troubles respiratoires, le premier souffre d'une « bronchite tenace » tandis que le second est sujet (comme Dominique Fernandez) à de violentes crises d'asthme.

que Constance fût pour lui une mère autant qu'une épouse, qu'elle lui offrît un Salut[30] impossible sans elle, parce qu'il voulait se défaire de la tutelle infantilisante de sa mère, Adeline, qu'après l'échec de leur vie commune il analyse les causes de leur naufrage mais aussi tout ce qui les opposait, Constance et lui, dans leur conception de la vie.

Avec Porfirio, ce n'est plus la psychanalyse qui sert de méthode de lecture ou de grille de déchiffrage mais « l'école du Sud » elle-même, et ce n'est pas seulement la remise en cause du culte de la rigueur mais aussi celle de la raideur pascalienne :

***La jeune fille brillante dont je fis la connaissance séduisit le barbare que j'étais, dont le bagage consistait en quelques mélodies de Donizetti, alors que tu connaissais presque tout Polyeucte par coeur. En revanche, quoique inculte, j'avais appris à vivre avec le naturel des Siciliens pour cet art où il faut seulement de la souplesse, de la confiance en soi, de l'indulgence pour ses défauts, de la tolérance pour ceux d'autrui. Éc. Sud, p. 258.***

La volonté de comprendre les motifs de l'échec du mariage, le point de vue d'un personnage non pas spectateur mais acteur dans la tourmente des événements de la vie familiale, ont pour principale conséquence d'étoffer, en le rendant moins caricatural et donc plus complexe, le personnage de l'épouse et de la mère. Constance est saisie dans une continuité, elle est replacée dans l'unité de sa vie. Des aspects nouveaux apparaissent grâce à ce procédé : les motifs profonds, les références culturelles, les bases et les principes de cette vigilance sans faille, de ce contrôle absolu de soi. C'est en homme du Sud que Porfirio examine les sujets qui ont intéressé Constance et la façon dont elle s'y est intéressée. C'est donc avec un point de vue de psychobiographe mais sans grille psychanalytique que le narrateur tente de comprendre qui est Constance. Porfirio enquête méthodiquement et commence par analyser les lectures de Constance, c'est-à-dire la façon dont elle a lu les auteurs qui ont structuré sa pensée et sa morale, qui ont commandé ses actes. Les *Pensées* de Pascal jouent à ce titre un rôle déterminant, car c'est l'interprétation, l'utilisation immédiate dans sa vie quotidienne qu'en fait Constance dès l'adolescence qui sont l'enjeu de la psychologie du personnage adulte, droit et rigoureux, sans faiblesses, qu'elle devient. L'exégèse de Porfirio est double : il s'agit d'une part d'expliquer les fragments de Pascal et d'autre part d'expliquer les commentaires portés en marge du recueil par Constance.

Il apparaît donc que la lecture, au lieu d'être un plaisir ou un divertissement, est un acte solitaire dont elle attend un rappel à l'ordre, une obligation et une exigence : lire n'est pas une évasion de soi mais un rappel à soi, le moyen de retrouver justifiés son éternelle insatisfaction morale et ses efforts sur elle-même.

***Le Pascal que tu as retenu pour ton usage personnel n'est donc qu'une moitié de Pascal, un Pascal sans Dieu, sans Jésus-Christ, un Pascal attaché uniquement à montrer le néant de la condition humaine. Ton jansénisme n'est qu'un jansénisme amputé de sa partie consolante. À la place de la Grâce, comme unique contre-partie au désespoir, tu as mis la Volonté. À la place de***

[30] Lors de la première rencontre, Porfirio s'adresse ainsi à Constance : « Il y a en vous une force magique, te chuchotais-je d'une voix oppressée. Sauvez-moi ! Vous en avez le pouvoir. Ayez-en la volonté ! De vous seule, mademoiselle, j'attends mon salut... Si ! Si ! Je ne puis en dire plus... Vous avez devant vous un homme en perdition, qui sera sauvé si vous ne le repoussez pas, qui fera naufrage autrement... » (*Éc. Sud,* p. 482.)

***Jésus-Christ, le Devoir. Un seul mot d'ordre : rester vigilante au milieu du chaos, ne se permettre aucun relâchement. Mettre son corps, ses désirs, ses rêves sous la surveillance étroite de sa volonté. Se défier de tout ce qui peut plaire et ne présente pas l'aspect austère du devoir. Éc. Sud., p. 389.***

La volonté, le refus de la consolation et la constance dans la recherche des qualités humaines et morales les plus élevées, les plus difficiles à acquérir, celles, justement, qui ne sont jamais définitivement conquises : c'est là le point saillant de la personnalité que Constance s'est bâtie pour résister au monde et à ses avanies, mais aussi à elle-même. En conséquence, ce qu'elle exige d'elle-même, elle l'exige aussi de ses proches, de son frère d'abord puis de Porfirio et de ses enfants. Les débats qui opposent Porfirio et Constance à propos des questions d'éducation sont essentiels dans cette visée puisqu'ils mettent en scène la confrontation entre le Sud et le Nord, la rencontre et l'impossible union entre deux pensées extravagantes. Dans cette controverse, la parole de Constance domine et l'emporte puisque c'est à elle seule que revient la charge d'élever les enfants, d'assumer les responsabilités du foyer. Porfirio, absent ou épisodiquement présent, incapable à cause de ses propres faiblesses de servir d'exemple, de modèle, ne peut que s'en remettre aux lois dictées et appliquées par Constance, ou, sinon, jouer de ruses et devenir dans ce cas le complice de ses enfants, le troisième enfant de Constance :

***Dans votre chambre, il fallait que vos vêtements fussent pliés avec soin sur une petite chaise placée au pied du lit : lutte contre la négligence. À table, interdiction de laisser le moindre reste au fond de l'assiette : lutte contre le gaspillage. Jamais un mot d'encouragement quand vous aviez réussi une page d'écriture : lutte contre la vanité. M. de Sacy, un des solitaires de Port-Royal, n'avait-il pas posé en axiome que si l'on trouve quelque chose bien dans un enfant, on doit se garder d'en faire mention, étouffant ce plaisir dans le secret ? Sans prévoir que cette avarice dans la louange serait une des causes des échecs scolaires de Vincent, je me sentais en rébellion contre l'austérité d'une telle doctrine. Porf., p. 231.***

Porfirio n'aura eu aucune influence sur la conduite et la politique domestique de Constance, celle-ci refusant d'accorder sa confiance aux enfants, moins sans doute parce qu'elle tient à suivre les préceptes les plus rigoureux en matière d'éducation, que parce qu'il y a en elle un refus obstiné du mythe de l'enfant et du mythe du paradis de l'enfance. Enquêtant sur l'enfance de Constance, c'est-à-dire sur une part absolument inconnue du narrateur, Porfirio met à jour les motifs de cette angoisse de l'enfance heureuse. La lutte contre le plaisir, la surveillance et l'apprentissage sévère des règles ont donc une histoire et des racines profondes. L'obstacle de la morale et de la philosophie auquel se heurte Porfirio, incapable de faire fléchir Constance dans sa rigueur, est une intellectualisation d'un complexe profond, une réponse de l'esprit pour se protéger contre soi-même. Porfirio reconstitue peu à peu les événements qui ont marqué l'enfance et l'adolescence de Constance en veillant à préciser quelles interprétations elle en faisait :

***Mais ton grand-père, Constance, ne s'était souillé d'aucun déshonneur ; on ne peut même pas le qualifier de « drogué ». J'apprenais que sa « chute » n'avait ressemblé ni de près ni de loin à un naufrage spirituel ; il n'avait fait que tomber, tout bêtement, d'un toit. Loin de vouloir se détruire, il avait cherché dans la morphine non seulement un palliatif à ses souffrances mais le moyen de se***

***remettre à travailler. C'est pure mythologie de ta part de l'avoir divinisé sous les traits fantastiques d'un spectre poursuivi par la Némésis. Éc. Sud, p. 250.***

Préférant à toute croyance les pensées qui exigent d'elle un effort, à toute interprétation rassurante ou optimiste d'un événement, ce qui provoque inquiétude et angoisse, Constance trouve sa raison de vivre et de penser dans toute chose qui lui rappelle ce qu'elle a voulu voir comme la descente vers l'Enfer[31], l'annonce d'une vocation pour le malheur. « Entre plusieurs conclusions à tirer d'un fait en lui-même incertain, tu choisirais toujours, à trente ans comme à douze, celle qui te ferait le plus mal, et tu t'y cramponnerais avec la fébrilité du mystique craignant qu'on ne lui retire son excitant. » (*Porf.,* p. 251). Le mythe de la malédiction originelle pour Constance est le pendant du mythe du paradis de l'enfance pour Porfirio : entraînés par cette force qui, s'inscrivant dans une culture et une société, les dépasse et dont ils ne peuvent s'affranchir, chacun trouve le moyen de vivre avec cette mythologie personnelle, sans jamais pouvoir unir leur mythe respectif de l'enfance. Constance reporte chacun de ses actes sur le terrain de la morale : ne voulant voir que ses insuffisances, elle néglige et même combat le plaisir. L'éducation qu'elle transmet est une morale de l'inquiétude et de la vigilance. Le débat philosophique qui l'oppose à Porfirio est donc le débat entre le principe de réalité et le principe de plaisir, le débat entre Pascal et Rousseau :

***Ainsi l'enfant sur lequel les grandes personnes s'extasient, et qui est devenu, depuis Rousseau relayé par Chateaubriand et par Proust, synonyme de richesse spirituelle, de trésor mystique, de condensé primitif d'humanité, de pureté aurorale, n'était pour Constance qu'un signe négatif. Celui qui ne parle pas, c'est un être chez qui la volonté est encore inexistante, la liberté comme nulle, le sentiment du Bien absent, la disponibilité au Mal entière. Soumis aux plus élémentaires de ses désirs, il végète dans l'ignorance de tout, dans la désobéissance de tous les instants. Porf., p. 288. Je lui citais le début de l'Émile. « Tout est bien en sortant des mains de l'Auteur des choses, tout dégénère entre les mains de l'homme. » Ce texte la mettait en fureur ; c'était pour elle l'anti-Pascal, la négation de la vérité ; elle attribuait à Jean-Jacques (comme je m'obstinais à l'appeler, alors qu'elle ne l'évoquait que par son patronyme, jugeant abêtissante la familiarité du prénom) la responsabilité de tous les maux de la société moderne. Ibid., p. 290.***

Mais nous l'avons dit, à travers Constance se peint la figure de Liliane Fernandez et du personnage de la mère. Constance est donc la quintessence de toutes les mères du Nord, de toutes ces femmes qui sacrifient le plaisir à la morale, leur bonheur à leurs valeurs et à la mise en exécution de ces principes moraux : faire est aussi important que dire ; parce qu'elles ont dû lutter pour prouver aux autres et se prouver à elles-mêmes que la médiocrité ou la déchéance étaient des conséquences du laxisme, elles entretiennent un combat sans merci contre ce qu'elles considèrent comme leur ennemi, le plaisir de l'abandon. L'éducation de ces mères scrupuleuses et méfiantes a une importance

[31] La descente réelle vers la rivière « Enfer » donne lieu dans l'esprit de la jeune fille à une descente métaphorique (de même qu'elle préfère à la chute réelle de son grand-père la chute métaphorique, celle de la perdition), et elle forme le voeu de ne jamais se laisser entraîner dans aucune pente, aucune faillite. La discipline de Constance naît avec elle, produit de la Troisième République, de la religion laïque du devoir et de la conscience, et se développe, se fortifie à l'occasion de chaque nouvel obstacle qu'elle considère comme un nouveau défi. (*Éc. Sud*, pp. 251-3.)

considérable dans la conception de la vie de leur fils, car si le complexe d'infériorité et l'absence d'assurance en soi ne sont pas héréditaires, le goût de l'obstacle à surmonter, le sens de l'effort, celui de la lutte contre soi, sa propre nature et ses goûts, eux, sont destinés à essaimer au gré des générations, et se nomment tantôt vigilance, méfiance et exigence, tantôt culte de l'échec et masochisme moral.

## 4) La fascination de l'échec et la tentation du plaisir

La tentation de la découverte du plaisir se manifeste d'une façon on ne peut plus ambiguë. Le héros fernandezien est écartelé entre son besoin de rendre un culte à la pensée de l'échec, et — forme déjà seconde de cette obsession —, son désir d'être fasciné par l'échec. À cette complexité psychologique, il faut ajouter une question centrale et obsédante qui torture tout personnage et joue un rôle déterminant dans sa recherche du plaisir : la question de l'identité.

Ici encore, on peut utilement distinguer deux grandes périodes distinctes dans l'oeuvre de Dominique Fernandez. Après avoir esquivé la question, après l'avoir traitée d'une façon détournée, l'homosexualité est non seulement abordée mais devient le centre et même le sujet de *L'Étoile rose*. David, narrateur, dans son refus de croire en la vie, dans son incapacité à imaginer possible son bonheur, admet son identité d'homosexuel comme une interdiction à la découverte du plaisir. En effet, parce qu'il a construit sa personnalité à partir de son orgueil à se sentir différent et exclu, il ne peut facilement se laisser séduire par les possibilités qui lui sont offertes d'être heureux ni se résoudre à chercher et à vivre librement son plaisir.

Tiraillé entre un désir qu'il pense — et qu'il veut — inavouable et l'assurance d'être possesseur d'un bien, d'une richesse due à son refus d'être avec et comme les autres, Étienne, aux côtés de Stéphane, reconnaît et redonne vie aux démons d'une adolescence qu'il croyait terminée et retrouve intacts les complexes qu'il pensait avoir vaincus : « Comment, étant retombé amoureux de ma jeunesse, me suis-je fait horreur à moi-même d'avoir songé à la trahir ? » (p. 12). Regardant vivre son élève, il se retrouve lui-même fasciné par le double qu'est cet adolescent habité par la même quête d'identité, par le même refus de la vie et surtout par la même pulsion de destruction, et il se sent soudain en proie à son ancien désir ravivé et plus impérieux que jamais :

***Il venait de réveiller cette hantise qui m'avait si longtemps poursuivi. Je croyais pourtant m'en être libéré, d'abord en devenant professeur, puis en me fiançant avec Patricia. La carrière, le mariage : de non méprisables buts, où réside la maturité psychologique pour un homme, de la même façon que les écoles, les hôpitaux et les usines sont de nobles ambitions pour un peuple, les signes de son développement économique et social. Néanmoins à partir de ce jour une secrète honte recommença à empoisonner ma vie. Honte d'avoir cru, en cachant le portrait de ma fiancée dans le tiroir, rendre un hommage suffisant aux puissances du refus et de l'ombre. Honte d'avoir accepté que mon admiration pour Gogol et les autres prophètes russes de l'échec se transformât, comme c'était le cas pour tous mes collègues universitaires, en thème rhétorique. Honte de m'être montré moins intransigeant, moins pur que Stéphane. Il y avait***

***maintenant entre nous une différence énorme et pour moi terriblement humiliante. Gogol, p. 218.***

Ici, se manifestent les ramifications ténues et complexes de la fascination de l'échec, fascination d'autant plus redoutable qu'elle est seconde et intervient après des tentatives faites pour découvrir le bonheur, ou du moins la sérénité. D'un seul coup, après ce qui aurait dû provoquer le plaisir (Étienne vient de voir *Andreï Roublev*), il retombe amoureux de son adolescence. Plus systématique, parce que plus réfléchi et voulu définitif, ce désir de livrer son être à l'empire des puissances de l'échec s'organise selon plusieurs unités que l'on peut identifier :

1. le refus de la maturité,
2. la recherche d'obstacles insurmontables,
3. le besoin d'une parole du ressassement ou d'un monologue analytique qui traque le souvenir pour mieux l'asservir à une religion du désespoir,
4. le refus du salut par la rationalisation de la pulsion de destruction (que cette pensée soit la psychanalyse ou un autre moyen de masquer le désir d'échec),
5. un puissant sentiment de honte et de culpabilité en conséquence de cette catégorique et soudaine inversion de son idéal.

Ainsi, le cas d'Étienne est sans doute le plus complexe à cause de cette révolution subite mais aussi celui qui montre de la façon la plus exemplaire le sort de ces premiers héros. En confiant la parole à un jeune adulte, Dominique Fernandez peut en effet s'accorder une plus grande liberté de création mais aussi conférer une plus grande ambiguïté à la conduite de la réflexion de son narrateur. Le problème du plaisir ne peut se résoudre par son absence : il se trouve au contraire enrichi par le raffinement des thèmes de l'échec et de l'exclusion. Si un personnage adolescent pouvait s'interdire de penser au plaisir par inexpérience ou se punir de trop y penser comme John (*Dora*), un jeune adulte comme Étienne ne peut plus se protéger derrière ces motifs pour justifier son inaction : son comportement doit être plus explicite, sa position plus ferme. Aussi découvre-t-il un plaisir nouveau, plus insaisissable et plus compliqué puisqu'il est dépendant de la notion la plus contraire au plaisir : le refus de la vie et de l'épanouissement.

Un piège se referme sur le lecteur des *Enfants de Gogol* car le comportement d'Étienne est conçu de façon à échapper à n'importe quelle autre analyse que la sienne. Mais des cinq unités qui forment le comportement d'Étienne, il faut tirer des conséquences car, si le souvenir et la construction du récit sont asservis à une pensée de l'abîme, encore faut-il ajouter que le seul fait de se reporter systématiquement vers le passé est aussi une façon de manquer le présent et de ne pas se donner la capacité de jouir. D'ailleurs, loin d'être prêt à renoncer à cette habitude, John ne pressent-il pas cette réalité, lorsqu'il écrit sa lettre à Dora :

***Avouez que rien ne nous fait mieux sentir combien la réalité nous ennuie, que les efforts d'une société gaie pour l'embellir. « Comme c'était amusant ! » disons-nous. Jamais : « Comme c'est amusant. » Car on ne s'amuse jamais : on s'amusera, on s'est amusé. [...] Le seul intérêt des fêtes, c'est de nous permettre de savourer avec délices la distance qui nous sépare du commun et nous empêchera toujours de trouver du plaisir à ce qui distrait tant de gens à la fois. Dora, pp. 175-6.***

Les héros des quatre premiers romans semblent accomplir des efforts pour sortir de leur attitude contemplative, de leur solitude, mais, si des rencontres provoquent des discussions sur l'idéal de l'échec, elles ne tirent jamais le personnage à la vie. Et même celui qui s'est avancé le plus loin sur le chemin du renoncement au culte de l'échec demeure bien fragile dans l'ultime promesse qu'il fait à Agathe de se laisser aimer, c'est-à-dire d'accepter l'idée d'être aimable, de découvrir l'amour et le bonheur et de renoncer à son idéal personnel.

*

C'est un plaisir inversé que découvrent les jeunes héros du premier cycle des oeuvres romanesques. Leur plaisir naît de cette forte opposition au monde et à soi-même, de cette marginalisation volontaire par le refus des dogmes et idéals ordinaires du bonheur. De cette attitude contestatrice découle un sentiment d'orgueil, celui de se sentir différent, à part et donc intouchable, mais, si ce comportement du personnage adolescent peut amuser le lecteur (car l'adolescence est encore un être en devenir et sa crise peut sembler passagère), la même attitude venant d'un adulte prend une tout autre valeur, autrement plus inquiétante et fascinante. Le portrait d'Étienne est celui d'un homme à part, derrière lequel le romancier ne peut pas abriter des motifs d'adolescents car, même s'il réfute la notion de maturité, il faut que son complexe d'échec soit plus raffiné dans son expression et plus absolu dans son intention pour prétendre à une certaine épaisseur romanesque. On comprend mieux ainsi pourquoi ce personnage est voué à la mort romanesque : l'esquive et le non-dit n'étant plus possibles désormais, il faudra inventer d'autres procédés pour la mise en scène du culte de l'échec et pour la mise en acte de l'oxymorique devise des héros fernandeziens : « Prestige et Infamie ».

# CHAPITRE III : DÉCOUVERTE DU PLAISIR

## 1) Les premières expériences

Prisonniers d'une éducation qui exerce une continuelle surveillance et transmet le sens de la culpabilité et du devoir, les héros fernandeziens sont pourtant attirés, malgré eux et malgré leur propre idéal, par le plaisir. Mais comment s'autoriser la découverte du plaisir, sans avoir l'impression de déchoir vis-à-vis des règles morales maternelles mais aussi vis-à-vis de soi-même : tel est le dilemme de chaque personnage au sortir de l'adolescence.

Chacun trouve sa solution et Étienne, par exemple, subvertit l'idée de plaisir en l'adaptant à sa pensée personnelle. Le plaisir ainsi intellectualisé lui permet de mener à terme sa réflexion et son récit, de retrouver et préserver son culte de l'échec. Mais la satisfaction d'Étienne reste morale, il ne peut découvrir vraiment le plaisir. En effet, c'est seulement un plaisir de surface qui n'a rien de commun avec une sensation limitée dans le temps et vouée à la répétition : ce que recherche Étienne est un vide durable, une quête austère de l'échec qui se situe dans l'éternité, et ses références mythologiques ou littéraires sont les meilleures preuves de cette visée d'éternité. Il n'écoute pas son corps, sa sensualité est comme niée par son esprit, reléguée à un deuxième plan et totalement absente de sa réflexion ; pas d'éveil ou de réveil du corps pour lui : son plaisir n'est pas fait par les sens et n'exige nullement le concours de sa sensibilité physique. De sorte que l'exemple d'Étienne est celui d'une connaissance du plaisir dans son abstraction la plus totale et dans sa singularité la plus évidente.

Cependant, il existe dès le premier cycle des oeuvres romanesques d'autres visions que ce plaisir étranger à la notion de chair et de désir. Dans *L'Écorce des pierres,* Henri, qui pourtant se trouve loin lui aussi d'une vraie possibilité de s'affranchir de son culte de l'échec, tente à quelques reprises, mais de façon toujours détournée, de saisir des éclats ou des bribes de plaisir. Ainsi, le désir mal et incomplètement avoué qu'il éprouve pour le jeune et beau Christian se change, ne pouvant être cause de satisfaction, en un instant de lutte lors d'une promenade en barque sur un lac :

***Les deux plus riches sensations musculaires alternaient dans l'acte [de ramer] : concentrer ses forces avant l'effort, éprouver dans le creux de son être la certitude de sa vigueur imminente, attendre comme la bête aux aguets le moment de jeter sa puissance. [...] L'eau seule substance toute pure qui ne borne pas le désir ! l'eau lustrale et rieuse, ennemie du regard ! Christian que j'ai invité aujourd'hui pour me défendre de l'eau, Christian qui m'y attire. Écorce, pp. 117-8.***

La résistance au plaisir qui s'offre est ici manifeste : Henri ne peut s'autoriser de jouir de l'instant qu'il a lui-même provoqué, il se sent contraint de menacer ce qu'il a désiré pour rester lui-même. Cette promenade en barque qui mime pourtant avec évidence l'acte sexuel ne reste qu'une tentative esquissée et volontairement compromise. Le piège dans lequel Henri se débat si peu n'est pas la psychanalyse mais tout simplement le narcissisme et la complaisance : le héros n'est pas prêt à renoncer à lui-même, à ses contemplations solitaires pour se donner au monde et aux autres, pour livrer son corps au plaisir. L'extase et la contemplation, la joie et la gaieté sont les seules sensations que s'autorise le jeune homme, sensations qu'il juge nobles par leur pureté, sensations qui ne nécessitent pas la présence d'un tiers et qui le confortent dans sa solitude.

Certes, on ne sait rien sur l'enfance qu'a eue et le type d'éducation qu'a reçue Henri, pourtant, on se doute bien qu'elles ne peuvent être que très proches de celle des autres héros des romans de l'échec. En effet, la pensée d'Henri, ses propos, sa conception du plaisir (même le plus anodin) témoignent d'une extrême méfiance à l'égard du laisser-aller et de l'abandon au plaisir :

***Il se répétait qu'il était doux, infiniment doux de vivre ainsi. Une sensation si neuve pour lui ne lui causait pas d'autre étonnement, qu'une vague inquiétude de n'y savoir mieux résister. Écorce, p. 118***

Au lieu de se livrer au plaisir, Henri pense au plaisir qu'il est en train de vivre et engage à ce propos un débat avec lui-même qui tue dès cet instant la possibilité de faire perdurer cette sensation. Son inquiétude est celle de ne plus se battre contre son désir et contre lui-même, mais aussi, par le plaisir, de devenir un autre dont l'existence ne serait plus due à sa seule volonté mais à la présence d'un compagnon. Renoncer à ses habitudes solitaires et contemplatives pour découvrir le plaisir et se découvrir soi-même autrement est l'enjeu qui terrifie Henri.

Il a donc recours, pour résister à cette tentation qui menace à la fois ce qui est le plus intérieur à lui et le plus extérieur à toute sa culture, à ce qui constitue le plus profondément sa personnalité : le plus solitaire de ces actes, la lecture. La lecture est pour lui une référence qui justifie son attitude contemplative : elle donne crédit à son isolement.

***J'ai beaucoup lu, beaucoup médité ces temps-ci. Je me rends bien compte que j'établis une communication plus importante, plus secrète, avec les oeuvres d'art qu'avec les humains — et que c'est là ma grande faute, la peine et l'injustice de mon destin. Je ne dis pas tellement les oeuvres d'art : mais tout ce qui est immobile, en soi-même achevé, et ne demande de moi que l'effort de la contemplation. Certains jours je m'interroge pourquoi je continue à voir Christian, et si je ne devrais pas mieux m'enfermer pour toujours dans la solitude et m'acharner sur elle et la posséder tout entière pour moi seul et ne plus chercher à me distraire, de la joie parfaite que je saurai bien lui faire me donner. D'autres fois je me dis que rien ne ressemble plus aux longs traits de cette extase convoitée, que le regard fixe et froid que de loin je jette sur Christian — et qui est pour moi l'unique, l'irremplaçable moment de nos rencontres. Alors, pourquoi ne pas me livrer sans mesure à une passion si étrangère à l'amour ? Écorce, pp. 84-5.***

Ce passage du « Journal d'Henri » est essentiel, il montre comment le débat intérieur s'est déplacé avec le désir, comment Henri se trouve dans l'obligation de faire un choix, et nomme les valeurs qui animent le jeune homme : la joie parfaite, l'extase et la passion. Toutefois, en dépit de ce besoin de tirer au clair les troubles de son esprit par l'écriture d'un journal, Henri ne peut entièrement se dévoiler à lui-même les raisons de son malaise : il préfère se laisser croire que son attirance pour Christian n'est pas de l'amour. À ce point, il entre donc dans un jeu complexe avec lui-même qui consiste à se convaincre qu'il ne peut déchoir ni se renier en s'octroyant ce qu'il considère comme le pur et noble plaisir : la contemplation de Christian. Mais son regard l'engage plus qu'il ne le croit car ce qu'il concevait comme une protection contre le passage à l'acte se révèle malgré lui comme une expression de son désir. Le culte de l'échec devient alors une pensée-refuge pour cacher des sentiments qui ne peuvent être déclarés, assumés ni assouvis. Comme Étienne, Henri n'est pas prêt à s'autoriser la sensualité, à accepter de satisfaire ses désirs : la subordination de la vie à l'analyse de la vie pour Étienne, la contemplation et le refus de l'abandon (et même le travestissement du désir en un agressif corps-à-corps [32]) pour Henri, sont décidément les seules voies possibles.

La lutte d'Henri est d'autant plus complexe qu'elle est aussi celle du romancier qui cherche à exprimer un thème sans pourtant pouvoir lui donner des contours précis. Faisant de ses personnages des êtres dont le désir restait inavouable, coincés entre des

frustrations et une quête à jamais insatisfaite de leur identité, Dominique Fernandez s'imposait des contraintes qui réduisaient en même temps leur épaisseur : la libération était nécessaire pour le romancier autant que pour ses romans. La délivrance de la création et la libération de l'univers romanesque s'opèrent donc en deux temps : d'abord avec *Porporino,* puis avec *L'Étoile rose.* En bref, on peut dire que *Porporino* est le roman de la transposition réussie, l'expression de la maturité de Dominique Fernandez et l'oeuvre dans laquelle il trouve sa voie de création littéraire, tandis que *L'Étoile rose* est le livre de l'homosexuel qui s'exprime pour le groupe auquel il appartient. Porporino permet l'affranchissement du créateur par la voie romanesque, tandis que *L'Étoile rose* permet la rationalisation de la lutte pour la libération par la mise en ordre méthodique et historique d'idées et de faits :

***L'Étoile rose évoque les péripéties de cette lutte entre l'envie et le refus de sortir du ghetto, le désir et le dégoût de trouver le confort et la tranquillité morale qu'il faut payer de la perte du prestige attaché à la marge. Mes premiers romans, L'Écorce des pierres (1959), Lettre à Dora (1969) et Les Enfants de Gogol (1971) appartiennent à l'époque où je ne croyais pas possible de parler franchement de l'homosexualité. Ce thème n'y apparaît que sous la forme assez gauche et lâche, de fiançailles interminables et finalement rompues, ou de dissociation entre la passade hétérosexuelle et l'adoration silencieuse pour des garçons inaccessibles. Les « malfaiteurs » qui hantent les errances nocturnes de John et par lesquels il rêve de se faire dépouiller ne sont bien entendu qu'une figure de la caresse érotique qui le délivrerait de sa couardise sexuelle. Ces trois romans, d'une écriture brumeuse et tremblée, qui reflète le manque de courage de leur auteur, ressortissent à ce que j'ai appelé le « style du malaise ». Plus crûment, disons qu'ils illustrent la « culture du placard » où je ne suis pas le seul à m'être complu. Gan., p. 298.***

David, héros de ce roman de la libération homosexuelle, est donc le porte-parole d'une communauté qui témoigne en victime et en actrice des difficultés rencontrées non seulement dans l'après-guerre de son adolescence pour exprimer et satisfaire ses désirs mais également à travers l'histoire. La chronique cesse d'être celle d'un homosexuel pour devenir celle de l'homosexualité, et le roman, transformé en une lecture subjective de l'histoire de l'homosexualité, se fait le plaidoyer d'une thèse : le désir homosexuel est un désir naturel. C'est à travers les hésitations et la quête d'identité de David (que Dominique Fernandez a voulu rendre représentatives) que cette thèse est dessinée et que le bilan sexuel de quelque trente années est fait. Les premières expériences de David montrent la prise de conscience de son désir et la difficulté à vivre ce désir, les mémoires de David se veulent le témoignage de cette époque vécue entre la crainte de se voir découvert

[32] Dominique Fernandez, dans sa préface à *Armance* [Stendhal, *Armance*. Précédé de « Le Secret d'Octave » par Dominique Fernandez, Paris : P.O.L., coll. « La Collection », 1992] : « La *méchanceté* occasionnelle d'Octave est typique de ceux que la société contraint à refouler leur nature ; quant à sa *violence,* elle s'exerce toujours — ce qui ne peut être une coïncidence — contre des jeunes gens que le hasard met sur sa route : objets de désir, qu'il doit agresser pour se protéger de la tentation » (p. XII), et dans son article de présentation de *Billy Budd* [*Le Monde,* « Un Opéra sans femmes », 25 mars 1992], a montré comment la violence était un moyen détourné d'exprimer le désir homosexuel au moment où les créateurs ne pouvaient se permettre d'aborder de front le sujet. On ne s'étonnera pas de trouver dans *L'Écorce des pierres* de nombreuses citations de *Billy Budd* de Melville et ce même recours à la violence chez le jeune romancier, alors convaincu de l'impossibilité d'aborder directement cette question.

homosexuel par la société et le besoin d'aimer et d'être aimé :

***Le lycée n'était pas si bête. Loin de nier que nous eussions à nous débrouiller avec notre sexe, il nous désignait lui-même l'endroit où il nous permettait de nous soulager. Là, au centre de la cour, dans ce chalet d'allure chinoise, qui abritait, au su et au vu de tous, une intense activité manuelle, clandestine par l'effroi qu'elle soulevait dans nos coeurs, déprimante par le sentiment de culpabilité que nous emportions de nos hâtifs séjours dans l'édicule, mais légitimée par l'accord implicite des autorités. Nous disposions d'une liberté certaine, avec cette restriction, humiliante et d'une perfidie consommée, que nous n'avions pas le choix du lieu. L'habileté suprême du lycée consistait à faire, de la fréquentation de ce cloaque, la condition obligatoire du plaisir qu'il nous autorisait. Qui, parmi nous, peut se vanter d'être sorti indemne d'une initiation aussi peu ragoûtante ? Étoile, p. 49.***

David adolescent rêve d'un aveugle venant lui offrir l'angoisse de la volupté puis fera, dans les profondeurs du métro, la découverte du plaisir lié à l'agression : il est conduit par la force des circonstances à assimiler son désir au sentiment de faute, à la notion d'interdit. Comme il se sent coupable jusque dans ses rêves, la seule possibilité d'assouvir ses envies réside dans la clandestinité. Le jeune homme, contraint à mener une double vie, est désormais écartelé entre des fantasmes liés à une existence qu'il ne peut concevoir que nocturne, triste et sordide, et l'image qu'il donne de lui-même au grand jour, celle du mensonge social, de la honte cachée et de l'inavouable sentiment de culpabilité. Mais si cette souffrance de la marginalité et de la dissimulation de soi-même crée des situations troubles, elle est aussi la source d'une stimulation inattendue du désir. En effet, cette résistance obligée dans l'ombre et l'illicite, ces masques empruntés pour esquiver les menaces sociales qui pèsent sur l'homosexuel deviennent des composantes du plaisir : chercher son plaisir, c'est dès lors chercher le risque et sa mort, la réunion mythique d'Éros et de Thanatos. La crainte du châtiment se change bientôt en un besoin maladif du châtiment et le personnage est obligé à la duplicité pour survivre, obligé de revendiquer une libération des moeurs qu'il redoute puisqu'il a pris conscience de sa destinée dans la clandestinité. La liberté serait une limitation de sa représentation personnelle du plaisir et, s'il la revendique ce n'est que parce que, pleinement cohérent dans son rôle de paria, il a décidé d'aller jusqu'au bout de son désir. Partagé entre le besoin identitaire de revendiquer sa liberté d'aimer et son désir de se sentir exclu de la société, il ne peut que vivre entre un autre jour (celui de la lutte de mai 68) et une autre nuit (celle qui l'isole à l'intérieur d'une minorité à laquelle il appartient par la nature mais non par le sens de son désir). Les réactions de David et de Pier Paolo à la nouvelle de la légalisation de l'avortement sont sans équivoques sur ce point :

***La nouvelle loi fournissait à la société de consommation l'arme la plus subtile qu'elle pût diriger contre nous. Désormais, les garçons auraient l'obligation de sortir avec des filles. Non seulement la permission, mais l'obligation. En autorisant l'avortement, la société donnait son accord à un seul et unique modèle de satisfaction sexuelle, aux dépens de tous les autres, qui restaient prohibés. Tu devais comprendre que cette mesure, en apparence libérale, nous refusait plus brutalement que jamais le droit à la différence et ouvrait la porte à une reprise du harcèlement. Étoile, p. 55.***

David voit dans cette mesure, qu'il juge comme une nouvelle menace, comme une

atteinte masquée aux libertés homosexuelles, une « impulsion formidable ». La terreur que ce discours vigoureux exprime, est-elle due aux abus d'un esprit critique prompt à déceler derrière toute mesure consensuelle un motif caché d'exclusion ou à une lucidité extraordinaire ? Reste que David s'empresse de citer Pier Paolo Pasolini pour fournir la caution d'un autre esprit sur cette question, pour donner poids à ses arguments. Et ici, ce sont l'unité et la progression de l'oeuvre romanesque mais également les projets du romancier qui semblent se révéler, car quatre ans après la publication de *L'Étoile rose* paraît *Dans la main de l'ange* dont le héros nommé Pier Paolo incarne dans le roman le célèbre cinéaste : Dominique Fernandez y mêle à ses inventions, ou plutôt à ses interprétations, des éléments réels et en particulier des propos tenus par Pasolini. Il est donc intéressant de remarquer ici comment est élaboré le personnage romanesque : Dominique Fernandez se sert d'un document contenant un thème qui lui semble essentiel et en fait un des motifs de deux de ses oeuvres de fiction. Le débat d'actualité est donc hissé au rang d'une source d'interrogation révélatrice pour le personnage lui-même. Ce collage met en valeur l'angoisse de la permissivité apparemment réclamée par les héros, laquelle dépasse en fait la sphère légale et civique pour rejoindre des interrogations centrales et structurantes, comme le montrent les propos de Pier Paolo :

***Dire que la légalisation de l'avortement rendra plus facile l'amour entre homme et femme est une imposture. Il faut crier bien haut qu'une telle mesure rendra l'amour entre homme et femme obligatoire. Plus aucun garçon, plus aucune fille ne pourra se soustraire à cette obligation, qui ne sera donc pas une conquête du progrès et de la démocratie mais l'insolente mise en demeure de nos nouveaux maîtres. Faites l'amour, jeunes Italiens, c'est un ordre. Montrez-vous à la hauteur de vos nouvelles libertés. La facilité créera l'obsession de l'amour. Personne n'aura le droit de se tenir à l'écart et de bouder la fête. Malheur à qui sentira en lui un obstacle invincible pour arriver au bonheur par ce moyen-là. Il sera désigné à la réprobation publique et mis au ban de la société. Ange, p. 401.***

Cette violence verbale et ces procédés hyperboliques révèlent une angoisse plus profonde : celui qui a trouvé le sens de son existence dans le sentiment de sa différence, dans sa conviction d'être un marginal, qui n'a réussi à se ménager qu'un plaisir trouble lié à l'obscurité, à l'aventure et au danger de rencontres, ne peut être au fond de lui qu'hostile à la libération des moeurs. Son conflit intérieur est désormais d'autant plus complexe que s'affrontent en lui le créateur, qui trouve l'unité et la matière de son oeuvre dans l'interdit, et l'homme qui reste charmé par le souvenir de l'Éden de son enfance mais qui demeure incapable de jouir sans être certain de risquer sa vie dans la recherche de la volupté.

Rendant licite tout à coup un mode de vie dont dépendait l'acte créateur de Pier Paolo, la société condamne en fait l'homme qui ne peut plus trouver de sens à son oeuvre ni de goût à son plaisir. Le refus de la permissivité et du laxisme devient le dernier retranchement de Pier Paolo et de Gian Gastone, attitude paradoxale en apparence pour ceux dont les provocations publiques se justifiaient par la revendication de leur plaisir, mais qui en fait se sont entièrement construits dans la crainte et l'espoir de la réprobation de la société. Le discours que tient le dernier des Médicis à Pino Simonelli et à son père est celui du refus de la compréhension : la lutte pour le plaisir ne peut avoir de sens que si elle est menée contre la morale générale, si elle est l'objet d'une réprobation. Au-delà du

plaisir, l'enjeu du plaisir, la sensation de remettre son existence en cause en recherchant et en trouvant son plaisir sont les véritables moteurs de ces personnages comme le montre cette dispute où Gian Gastone voudrait s'opposer à ce qu'il croit être la morale de son père.

***— Vous faites chanter des Te Deum pour les victoires sur les Turcs, sur les Mahométans, et vous tolérez que je m'abaisse dans la compagnie d'un moricaud ! — T'abaisser ! Où as-tu pris que c'était s'abaisser, que de conformer ses passions aux bergers virgiliens ? À bout d'arguments, Gian Gastone bredouilla : « Vous ne pouvez pas à la fois permettre que je me conduise en païen et me pousser dans les liens saints du mariage, comme vous les appelez. — Sancta simplicitas ! L'épouse est pour la procréation, les amis de coeur pour la récréation. La poésie de l'âme peut et doit coexister avec la prose de la vie. Réserve ce qu'il y a de meilleur en toi à ton ami de coeur, et, pour le reste, obéis-moi. Tu auras vingt-cinq ans le mois prochain. Le trône a besoin d'un héritier. » Médicis, p. 125.***

La réponse du père de Gian Gastone règle le problème de la morale du plaisir en dissociant la contrainte de la paternité, afin de s'assurer une descendance, obligation de pur conformisme social dicté par une raison d'État, et le désir à visée de volupté lié à une noblesse poétique, légitimé par une tradition culturelle et philosophique. Cette justification anéantit les plans de provocation de Gian Gastone et le mortifie doublement : il est nié dans son identité même de paria, son besoin de se voir à jamais rejeté est frustré. Pensant avoir commis un crime réprouvé par la religion et par l'autorité paternelle, Gian Gastone, disculpé et même encouragé dans son désir, est un jeune homme dont la vie a perdu son sens. Il lui faudra donc provoquer sa chute de façon irrémédiable afin de rester lui-même, pour regagner sa place de paria. Le refus de la liberté correspond une fois encore au refus d'être en harmonie avec la société et de remplir une fonction au sein de celle-ci. C'est moins le plaisir dû à la présence du jeune Damiano que le plaisir provoqué par la pensée de transgresser une loi morale que recherchait Gian Gastone, moins donc le plaisir du corps que l'esthétique de la faute. Pour s'affirmer, Gian Gastone doit devenir plus seul encore, trouver le moyen d'être vraiment un être à part auquel la beauté et la noblesse du plaisir sont à jamais interdites. L'aveu de sa relation avec Damiano se révélant insuffisant pour provoquer la colère paternelle (son père le presse malgré tout de se marier), c'est par une voie plus originale qu'il dégoûte le monde de sa présence.

## 2) La gourmandise

Pour Gian Gastone, la gourmandise est un des éléments essentiels de la stratégie de déchéance, de provocation morale et de corruption sociale. Afin de supprimer en autrui le désir d'entretenir un commerce avec lui, il choisit paradoxalement la nourriture. La table, les couverts et la vaisselle ont disparu et la notion même de repas est remise en cause par la nature des aliments qui constituent son ordinaire : se nourrir est chez Gian Gastone le moyen spectaculaire de se dégrader. Seuls les desserts raffinés et très sucrés sont autorisés à franchir le seuil de son palais, et, s'il est entouré de nombreux *ruspanti* pendant ses sales orgies, ce n'est pas pour les transformer en commensaux mais pour les utiliser dans sa savante mise en scène de la répugnance qu'il s'applique à parfaire

jusqu'au dégoût :

***Pis encore que de se complaire à la saveur des gâteaux, le prince s'amusait de leur consistance. Les matières les moins distinguées avaient sa prédilection, poudre de muscade délayée, émulsion de réglisse, pâte de châtaignes, jus de cannelle, beurre de cacao, purée de noix, tout ce qui était gluant, mou, brunâtre. Symptômes de régression enfantine, qui n'annonçaient rien de bon. Il se barbouillait de mousses et de sirops ; les doigts, le bout du nez, la dentelle de son rabat et jusqu'aux boucles de sa perruque trempaient dans la crème. Les jouvenceaux à son service s'empressaient de l'imiter ; mais ce qui prêtait à sourire de jeunes et beaux garçons causait une impression pénible allié à la sénescence. Le coulis de framboise qui lui dégoulinait du menton maculait son jabot, il ne s'en souciait pas plus que des miettes de Sachertorte qui tombaient de ses gencives déchaussées et crottaient de chocolat ses manchettes Médicis, p. 207.***

Se salir, mieux encore, se montrer souillé, c'est-à-dire faire mesurer à un spectateur et témoin comme Pino Simonelli la grandeur de sa perversion : voilà le but de Gian Gastone. Les spectateurs lui sont indispensables car ils attestent la déchéance du héros, mais les acteurs de second plan, les « jeunes et beaux garçons » ne sont pas moins nécessaires : ils prennent part au festin et à sa mise en scène, ils soulignent l'horreur de la situation de Gian Gastone, ils accusent le décalage insupportable entre son âge physique et son comportement, sa « régression enfantine ». Prince du poisseux et de la souillure, Gian Gastone le devient doublement, d'une part en recherchant ostensiblement la tache qui devient plus qu'un ornement dégoûtant, un symbole de son entreprise physique et morale de corruption, et, d'autre part, en le faisant avec des matières rares, des produits exotiques et précieux. Savant jeu sur les couleurs et les consistances des matières utilisées dans cette royale théâtralisation de la déchéance, ce spectacle est à la fois un moyen direct d'abîmer le symbole de la royauté et ses raffinements ordinaires et un moyen de porter atteinte au culte de l'innocence et de la pureté de l'enfant. Lui, le dernier des Médicis, ne peut vivre debout, ne peut se conduire en adulte, ne peut manger à table : il ne peut que mimer le plus insupportable des renoncements à être un homme pour convaincre qu'il se sent indigne de régner. Né souillé non par le péché originel mais par le péché maternel, Gian Gastone cherche à devenir l'enfant indigne de toute éducation ; adulte, il trouve son prestige dans son infamie, sa satisfaction dans le dégoût qu'il sait faire naître en autrui, et son plaisir dans un sentiment d'absolu provoqué par cet échec qu'il se construit, qu'il veut évident et irrémédiable.

On s'étonne peu ici de l'absence de convivialité dans la satisfaction du désir gourmand, car le plaisir est d'emblée une perversion des valeurs sociales ordinaires. Pourtant dans presque tous les autres romans, la gourmandise, le plaisir né des débauches et des raffinements de l'art sucrier excluent aussi la convivialité : comment expliquer cette absence de la table ?

Gian Gastone crée une cérémonie du répugnant, sacralise la salissure et le dégoût, pervertit un plaisir, mais, bien qu'il agisse *a contrario*, il suit très scrupuleusement et très rigoureusement des rites de mise en scène, bâtit avec efficacité un nouveau culte à partir de la gourmandise. Ce que l'on nomme habituellement dessert est aussi, ailleurs dans l'oeuvre romanesque, élevé à la dimension du sacré. Loin de participer à une banale fête,

à une simple réjouissance, le gourmand crée un rite dans son art de déguster, observe des règles très précises : la volupté sucrière ne s'acquiert point passivement, par un mol abandon au plaisir, mais par l'ordre, la discipline, le respect d'une minutieuse mise en scène.

***Pas de bavardages, ici, pas de confidences précipitées : une atmosphère recueillie, des mines graves, beaucoup d'hommes seuls. On n'était pas entré pour caqueter, mais pour se livrer dans ce temple du sucre aux rites régénérateurs de la grand'messe gustative. Gourmandise.***

On aurait grand tort de sourire de cette métaphore filée de la religion pour définir l'attitude d'un adorateur du gâteau : la scène est plus révélatrice qu'il n'y paraît à première vue. Tous les éléments de ce texte [33] sont en effet des thèmes récurrents de la volupté pâtissière dans l'oeuvre de Dominique Fernandez. La solitude et le silence du gourmand, le sens et les voies empruntées pour le rechercher : tout évoque l'attitude du fidèle qui communie lors d'un office religieux. La comparaison n'est pas seulement anecdotique, elle structure la composition profonde du héros fernandezien. Et si le plaisir des papilles n'est pas lié d'ordinaire à la déchéance comme c'est le cas pour Gian Gastone, il est cependant toujours déterminé par l'incapacité à la convivialité. Regarder l'autre déguster, se mettre en spectacle pour que les autres admirent son art de déguster sont autant d'habitudes qui sont incompatibles avec l'art de recevoir à sa table. L'art de la table n'est pas celui, ordinaire et commun, de se nourrir avec élégance mais bien celui d'une théâtralisation extrême :

***Le page officiait avec le sérieux d'un artiste, la componction d'un prêtre et l'humour d'un comédien. Chaque bouchée donnait lieu à une cérémonie qui se déroulait en trois temps. D'abord il choisissait dans l'assiette les éléments dont il composait une mixture d'un raffinement extrême et toujours renouvelé : meringue, crème fraîche et coulis de framboise, ou pâte de noix, cerise confite et mousse à la figue. Puis assez lentement pour que tout le magasin pût admirer quel petit chef-d'oeuvre il venait de confectionner, il posait la bouchée sur la pointe de sa langue, fermait les yeux, palpitait des narines, et faisait durer son extase jusqu'à ce que ses papilles eussent absorbé la dernière parcelle d'arôme. [...] Manger, grâce à lui, ne se réduisait plus à l'action triviale d'enfourner un morceau de nourriture dans le gosier : c'était un culte, une religion. Aucun de ceux qui, par instinctive émulation, ralentirent le mouvement de leurs mains et s'absorbèrent dans une mine recueillie, ne réussit à élever ses gestes jusqu'à la magnificence de cette liturgie sucrière. Am., pp. 164-5.***

Si Julius accueille à sa table, Franz et Friedrich, chez Demel, ce n'est pas pour partager un repas entre amis mais pour montrer son art, sa maîtrise absolue de l'art de la dégustation. La métaphore religieuse court d'un bout à l'autre de ce passage, et là pas plus qu'ailleurs le détail n'est gratuit, il révèle l'importance donnée à l'exceptionnel, à la gourmandise comme occasion et source de spectacle. Cette sacralisation du mets raffiné, devenue récurrente dans les romans à partir de *Porporino,* a une histoire au sein de l'oeuvre de Dominique Fernandez : elle respecte l'évolution romanesque et à ce titre révèle les particularités des personnages. On pourrait ainsi distinguer le cycle des romans

[33] *Gourmandise* est un court texte écrit pour *Le Matin* qui avait demandé à des écrivains d'illustrer celui des péchés qu'ils préféraient. Il y fut publié le 31 décembre 1985 sous le titre *Les Mystères de la pâtisserie Vörösmarty*.

de l'échec (*L'Écorce des pierres, L'Aube, Lettre à Dora* et *Les Enfants de Gogol*), et celui de la religion de la pâtisserie, de la recherche du plaisir et de la liberté. Le culte de l'égocentrisme stérile et du ressassement s'oppose donc à la découverte de la débauche sucrière et à la représentation du plaisir. Il y a plus : à partir de la place et de la signification de la nourriture dans le roman, on peut utilement dégager différents types de comportements.

Dans *L'Écorce des pierres,* Henri organise un repas propre à le dégoûter à tout jamais de quelqu'un : il s'agit pour lui d'avilir un besoin naturel, manger, par la description et l'analyse qui sont faites de l'acte.

***Lagrange avait dépouillé la fonction de manger de toute élégance, et l'exerçait sans ornement et sans apprêt, comme un rite primitif, enraciné dans les puissances végétales de son être, analogue à un rite de l'initiation ou de la fécondation, accompagné de gémissements et de râles qui indiquaient le travail profond de la nature. Henri qui mâchait scrupuleusement chaque bouchée, après l'avoir choisie avec soin dans le fond de l'assiette, observait, attiré et repoussé en même temps. Repoussé par les gestes et les bruits vulgaires de Lagrange, par le débraillé de ses manières et de son vêtement, par le peu de gêne que Lagrange semblait prendre de ses voisins ; mais attiré, secrètement et puissamment fasciné, par cette fête des fonctions primordiales, petit fragment d'une cérémonie universelle, qui devait se répéter en ce moment même sur toute la surface de la terre, et dont lui seul, Henri, lui seul était exclu .Écorce, p. 36.***

Ce passage repose sur une confusion des thèmes qui seront exposés de plus en plus clairement dans le reste de l'oeuvre romanesque : le rite qui semble attirer Henri n'est qu'un réflexe animal, une suite de gestes automatiques, et ce n'est d'ailleurs pas tant le geste qu'Henri envie à son voisin mais bien l'absence de réflexion, de remise en question et de mise en scène, bref d'intellectualisation qui en est à l'origine. Cette scène définit le repas, l'acte ordinaire de se nourrir, comme une activité vulgaire dont Henri se sent incapable : le mot « rite » ne désigne ici que l'ensemble des habitudes alimentaires. Aucune sacralisation, aucune présence de la religion ou du théâtre, mais seulement la volonté ambiguë de dénoncer le bas, le commun, l'ordinaire afin de mieux éliminer toute occasion de plaisir et de détruire toute chance de satisfaction. Regarder l'autre manger est donc la source d'un plaisir inversé, un moyen pour Henri de parfaire son entreprise de dégradation. Il faut d'ailleurs remarquer ici que la seule allusion dans tout le roman à l'enfance d'Henri, à sa famille et plus précisément à sa mère, est liée à la nourriture : « Dans la salle à manger cirée et brillante la bassesse de la fonction était compensée par la rigueur de la cérémonie. » (p. 169).

Deux sens du religieux et parallèlement deux états de culture s'affrontent à travers le débat sur la nourriture. D'une part un état primaire et spontané (le réflexe dicté par le besoin organique de Lagrange et de l'humanité tout entière) qui s'oppose à un état de conscience et de culpabilité (la remise en cause du geste, qui signifie pour Henri l'intuition impuissante d'une insatisfaction) ; d'autre part deux « cérémonies » contradictoires du dépouillement et du faste : celle d'un ascétisme et d'une rigueur qui limite le repas à la stricte nécessité physiologique (il faut manger pour vivre) et élimine donc tout débat de conscience dans le fait de devoir passer à table, et son inverse, celle d'une fête extravagante et exceptionnelle qui révèle les sens et le désir par son raffinement. Ces

deux religions de l'aliment trouvent d'ailleurs chacune leur représentant à travers Porfirio et Constance. Sont tracées à travers eux l'histoire de la civilisation pâtissière, de la débauche et du luxe et celle, incompatible, de la rigueur et du strictement nécessaire ; bref, les grandeurs esthétiques et morales du jansénisme et de la Contre-Réforme. Porfirio, afin de comprendre les raisons de l'échec de son mariage avec Constance, compare, à partir de la pâtisserie sicilienne et de la non-pâtisserie auvergnate, ces deux modes de pensée et de vie :

***Si les soeurs cisterciennes de Santo Spirito confectionnent des friandises si délectables, est-ce seulement par gourmandise ? En entrant chaque matin dans l'église de leur couvent, elles voient aux murs un prodigieux déploiement de formes plastiques, stimulant pour leur imagination : des chérubins de stuc renversés cul par-dessus tête, des anges acrobatiques, des saintes en pâmoison sur des nuages ; au-dessus de l'autel, des putti et des palmes au milieu d'une gloire de rayons. L'onction sacrée répandue dans les psaumes ne soulève pas plus leur âme que la splendeur et le désordre de cette décoration ne réjouissent leur regard. [...] À l'effervescence des dorures et des marbres qui bouillonne autour d'elles pendant l'office, elles se font un devoir de répondre, à peine revenues devant leurs fourneaux, par une profusion d'ingrédients et un flamboiement de saveurs. Vous n'avez pas de pâtisserie amusante, en Auvergne, parce que dans tous les domaines vous avez rogné les ailes à votre imagination. Éc. Sud, pp. 269-70.***

Dans ce chapitre intitulé « Le sel et le sucre », c'est en ethnologue du dessert que Porfirio se comporte en essayant de comprendre la raison pour laquelle le dessert, le luxe et le plaisir sont absents en Auvergne. L'amateur de « patelles » montre ici le lien entre le religieux et la pâtisserie, entre le beau et le superflu, montre ce qui provoque l'extase en enflammant l'imagination, non sans dénoncer la pauvreté du nécessaire et la tristesse de l'indispensable. Ce n'est pas par jeu ou par fantaisie que Dominique Fernandez compare dans ses récits de voyage la statuaire baroque à des gâteaux, et définir ce va-et-vient entre l'art du mouvement et la meringue, entre le stuc et le sucre comme une simple comparaison semble d'ailleurs absolument insuffisant. Il s'établit entre l'art sucrier et les *putti* une relation qui tend à sublimer le plaisir créé par l'un et l'émotion provoquée par les autres. L'art de la suggestion est ici invoqué pour exprimer ce qui échappe aux mots, ce qui n'appartient qu'à soi : le délice et la volupté.

***— Goûtez, nous dit la soeur d'une voix flûtée aussi charmeuse que les gâteaux qu'elle nous vante. È tutto mandorla. Oui, c'est « tout amande », et toute volupté. [...] les petits fours du Saint-Esprit, dont nous dégustons quelques échantillons pendant que la soeur, sur notre prière, va nous en chercher une autre ration, feraient se damner la Trinité entière. Onctuosité arabe ou opulence baroque ? Les coquilles sont fourrées de pistache et de citron : l'humble emblème des pèlerins de saint Jacques renferme un viatique qui nous mènerait au bout du monde. [...] Comblés de douceurs, nous nous dirigeons vers l'église de l'abbaye, décorée par Giacomo Serpotta et ses aides. [...] À Palerme, je pensais à de la meringue. Ici, le fils du forçat a dû battre de la pâte d'amandes pour en tirer ces stucs capiteux. Dans l'abside, au-dessus de l'autel, une grande composition bouillonne de rayons, d'enfants et d'anges, l'un de ceux-ci tenant entre ses jambes un violoncelle dont il caresse les cordes avec son archet. Pâtisserie, sculpture et***

***musique : la triple alliance baroque une fois de plus célébrée. Gorgone, pp. 289-90.***

L'union du religieux et du profane est ici malicieusement réalisée. *Croce e delizia* : l'expression retrouve son sens propre ; dans un lieu dédié à la gloire de Dieu est acquise une sensation totale de félicité ; toutefois, sous la plume de Dominique Fernandez, le sacré transcende la foi catholique, le vocabulaire religieux de cet extrait contient bien une ferveur mais ce n'est ni celle des religieuses ni celle d'un croyant, c'est celle d'un adorateur du plaisir, la prière d'un gourmand dont l'extase se nourrit d'émotions cueillies au hasard d'un pèlerinage voluptueux. La quête est à la fois celle du plaisir et celle du partage de ce plaisir, par les mots et par les images.

Hommage rendu aux sens et à ce qui les satisfait, certes, mais il ne faut pas se méprendre sur un point essentiel : si les deux compagnons réclament une « autre ration » de friandises, si à Vienne Dominique Fernandez s'applique à recenser la centaine de gâteaux différents proposés par Demel, si l'histoire de l'art de l'invention pâtissière produit les pages les plus sensuelles de cette oeuvre, le rite sucrier reste exceptionnel. La liturgie du gâteau n'est rien moins que quotidienne, de telle sorte que l'idée du dessert, d'un plat traité comme un autre et terminant un repas, fait presque contre-sens. Car le luxe du sucré se compte aussi en calories : or, l'un des soucis des personnages depuis Porporino est de rester mince, de conserver un corps juvénile et élancé. Il est hors de question, par exemple, pour Porporino d'imiter Cimarosa et de tremper sa plume dans le caramel pour finir une partition ou d'avaler gâteau après gâteau au point de devoir, pour faire des économies, se fiancer avec une vendeuse de chez Startuffo.

Non, le corps et la jouissance sont vraiment *célébrés*, il n'est donc pas de mise de nier le corps en le maltraitant par des excès. Le corps est l'instrument de la jouissance mais aussi un objet sur lequel exercer une maîtrise. La tempérance (ce que certains ont appelé trop rapidement « l'ascétisme de Dominique Fernandez ») n'est pas incompatible avec la gourmandise, elle devient même au contraire un élément indispensable dans la logique de la quête du plaisir. C'est parce que le plaisir est inespéré, parce que l'art baroque est soutenu par une grande rigueur, parce que la jouissance est soumise à des règles précises, que l'abandon à soi-même n'a pas cours dans la vie de l'auteur ni dans celle des personnages qui survivent à la tentation de l'échec. À ce titre, le comportement de Porporino, mais aussi celui de Dominique Fernandez lui-même (tel qu'il apparaît dans ses récits de voyage) sont particulièrement intéressants :

***Jusqu'à quinze ans, ma seule crainte était de grossir, de quitter la catégorie des castrats longilignes, vers laquelle ma bonne étoile avait bien voulu me diriger, pour entrer dans celle des castrats adipeux. Farinelli, dont le portrait ornait le parloir des Pauvres de Jésus-Christ, était un échantillon superbe de musico longiligne. — Tu n'as pas peur, demandai-je niaisement à Feliciano, de prendre trop de plaisir à manger de ces friandises ? — Je ne vois pas, mon cher, quels autres plaisirs il nous resterait. Tout par la bouche, rien que par la bouche. Encore une preuve, cette réponse, de ce que j'appelle l'esprit castrat. Feliciano, bien parti lui aussi pour être un longiligne, avalait une quantité fabuleuse de gâteaux à une vitesse non moins ahurissante. Au sortir de la pâtisserie, il se mettait à marcher à énormes enjambées, en tirant sur le biceps de ses cuisses. Il prétendait qu'il sentait fondre à mesure, dans la chaleur de l'effort***

***musculaire, toute la crème ingurgitée chez Startuffo. Je voudrais le voir à vingt-cinq ans, marmonnais-je à part moi, pour me consoler de cette tarte à la frangipane dont je n'avais pas osé prendre. Puis, lorsque je fus sujet à mes premiers accès de mélancolie, je cessai de me surveiller. Nous faisions des orgies de meringues et de babas, lui par joie de vivre, par exubérance et par fringale, moi avec le sombre plaisir de penser que j'étais ridicule, dans mon état, de me préoccuper pour ma silhouette.Porp., pp. 133-4.***

Porporino devient-il un castrat adipeux ? L'auteur oublie de répondre à cette question comme pour mieux montrer que ce sont ici les enjeux du régime alimentaire, de la boulimie ou de la maîtrise de son corps qui importent à ses yeux. La tentation du sucré exprime ici, comme dans *Le Dernier des Médicis,* la séduction exercée par le culte de l'échec, le refus d'envisager ce plaisir comme une chose simple et à portée de la main. Le débat devant lequel est placé Porporino est très clair : accepter l'idée de pouvoir séduire, aimer et être aimé, ou se laisser gagner par le besoin de dégrader le plaisir en renonçant à sa propre image.

Dominique Fernandez échappe au danger de la déformation du corps en s'imposant à une sévère hygiène de vie dont il laisse entrevoir quelques aspects dans ses récits de voyage :

***Un des rites du séjour à Liscia di Vaca est la visite à Baptiste, sur la petite place. Baptiste, depuis l'arrivée des ouvriers et des amis de Karim, a transformé une des pièces de sa maison en échoppe. [...] Nous demandons chaque soir à Baptiste deux verres de bière à boire sur place et deux tranches de jambon à emporter. Mère, p. 137.***

Ces deux aliments (le jambon et la bière) constituent le repas quotidien [34], ce qui montre la frugalité de l'écrivain et, au-delà, le peu d'intérêt qu'il porte au repas ordinaire dont la seule fonction est de maintenir l'organisme en bon état de marche. Ce repas rapide qui n'exige pas de préparation n'est pas seulement un en-cas de voyage, il s'agit en fait de l'alimentation d'un homme qui tient à être actif et qui refuse de concéder un temps précieux à une activité utilitaire : ce sens pratique et ce souci diététique sont d'ailleurs illustrés par Bernard dans *La Gloire du paria* [35].

Jambon et bière en Sardaigne, cerises, tomates et eau à Prague [36] : voilà les aliments de base d'un repas fernandezien, nous pouvons mieux saisir encore les motifs de ce mode austère d'alimentation quand, dans *Le Radeau de la Gorgone*, l'auteur nous offre le récit d'un repas sicilien.

***Dans les premiers temps, quand les R. habitaient encore l'appartement loué de la via Vincenzo Bellini, ils se croyaient tenus de nous inviter à déjeuner une fois par été. Même sans salotto, le repas revêtait l'apparat et la rigidité d'une cérémonie solennelle. Nappe damassée et brodée sortie tout exprès du coffre, cassée aux plis ; vaisselle de porcelaine, verres de cristal, couverts d'argent : nous avions***

[34] Cf. *Mère,* pp. 155 et 159.

[35] Cf. *Paria,* pp. 10 et 51.

[36] Cf. *Banquet*, p. 300.

***droit au trousseau de mariage complet. Et surtout à des plats qui n'auraient pas déparé une noce et que, par cette chaleur caniculaire, je voyais arriver sur la table avec épouvante. D'abord, longuement préparée dans la cuisine par la signora qui nous l'apportait déjà versée dans les assiettes en sorte qu'il était impossible d'en modérer la portion, une pasta babylonienne, où toutes sortes d'ajouts noyaient le farineux dans une purée grasse, onctueuse, d'une opulence à peine comestible : lard, petits pois, crème fraîche, huile, pecorino râpé. Mon subterfuge était d'examiner un à un, du bout de la fourchette, chacun de ces ingrédients, de m'informer du nom des herbes qui entraient dans la composition de cette somme de toutes les richesses siciliennes. Mais la signora s'apercevait bientôt que la montagne posée devant moi diminuait à peine. Et c'étaient des remontrances, des gémissements, des objurgations à ne plus finir. [...] La pasta était suivie d'un plat où les morceaux de poulet alternaient avec les tranches de poisson-épée, mais là, au moins, chacun se servait soi-même, et je m'en tirais par le choix d'un pilon qui malgré les hormones se révélait prodigieusement osseux. Quelque gâteau, superlativement chargé de crèmes et de sirops, concluait les agapes, mais l'ingegnere lui-même n'y touchait qu'à peine. Gorgone, pp. 203-6.***

L'énumération des ingrédients, le pluriel et le jeu des adverbes confèrent à la *pasta* une qualité gargantuesque. L'indigeste, l'étouffant et le pléthorique, bref tout ce qui s'oppose au plaisir est ici présent, si bien que même le dessert n'a pas droit à une description précise : l'écrivain reste allusif, il veut suggérer le poids, la quantité bien plus que le goût. Décrire l'abondance, un amas de nourriture que le corps ne peut ingurgiter — et encore moins apprécier — c'est aller à rebours de la gourmandise. Seuls le caractère extraordinaire et typique de ce repas sicilien et sa couleur locale justifient la présence de l'écrivain autour de cette table, sacrifiant à l'amitié, au jeu et au respect des traditions ses propres goûts tout en s'évertuant à échapper à l'indigestion.

Néanmoins, cette scène montre deux aspects importants de la gourmandise, le goût de la mesure et le désir d'identifier les différents éléments qui entrent dans la composition d'un même mets, par plaisir de l'énigme et pour éprouver son art, sa maîtrise de la dégustation. La délectation est liée à l'instant unique : on apprécie le gâteau hors du repas parce qu'il est par lui-même au-delà de la nourriture, au-delà même de la fête, et, bien sûr, au-dessus de l'idée plate et vulgaire du dessert, il est un spectacle et un art en soi. Il s'agit de satisfaire ses sens, de les développer sans confondre l'alimentation comme moyen de maintenir son organisme en bon état (versant trivial et fonctionnel) et le plaisir pur, le luxe absolu, la substance rare et raffinée. Pourtant, la gourmandise et la recherche de la friandise ne sont pas toujours sans lien avec le besoin de se consoler d'une blessure affective ou de passer outre à une frustration...

## 3) Solitudes

La tentation du premier gâteau est souvent dictée par le besoin d'une consolation et, dans ce contexte précis, on ne saurait confondre le refus de la convivialité et la nécessité de la solitude. Le plaisir, s'il est présent malgré la déception ou même le désespoir du personnage, n'est qu'un refuge, un moyen de dépasser sa crise. Ainsi Porporino [37] court

[37] *Porp.,* pp. 132-5.

faire des cures de friandises pour mieux se convaincre que l'amour lui est interdit. Ce réflexe a deux conséquences majeures : il transforme un plaisir en habitude, en rituel psychologique, ajoutant donc au rite de la dégustation celui de la consolation, et modifie un plaisir sain et raffiné en sanction d'échec. On ne saurait être plus loin ici de la simple et plate explication psychanalytique de la compensation. C'est d'ailleurs une des erreurs commises par Pino Simonelli, qui, en médecin curieux d'expliquer, s'arrête au symptôme et ne prend conscience de l'importance de la pâtisserie que lorsqu'elle entre dans le lit de Gian Gastone.

***Pour le distraire de ses idées sombres, je l'invitai à manger des gâteaux chez un pâtissier qui tenait boutique à deux pas de Santa Croce, non loin de mon domicile. [...] Le lecteur, qui sait à quel point la boulimie sucrière fut fatale au dernier grand-duc, froncera le sourcil en lisant ces lignes, et sera tenté de rejeter sur moi une partie de la responsabilité. Eh oui ! je l'avoue, je fus l'initiateur de Giovan Gastone dans une voie où peut-être il n'aurait pas songé tout seul à s'aventurer. Quoi de plus naturel, cependant, que de chercher à consoler, par le moyen qui réussit le mieux à cet âge, un enfant que sa famille, le jour même de son anniversaire, laisse tomber comme s'il ne valait pas plus qu'une guigne ? À ma décharge, je dirais encore que la pâtisserie à Florence, avant que Giovan Gastone n'y in-troduisît, bien des années plus tard, la révolution que l'on sait, ne contenait aucun germe de corruption. Médicis, pp. 48-9.***

Il faut donc que le malheur et le mépris de soi, mais aussi la double tradition familiale, à la fois paternelle (la nonnette) et maternelle (la brioche, la madeleine et le palmier) déterminent le choix du premier gâteau. Ce moyen de s'avilir par la gourmandise n'est pas innocent, il révèle dès son origine la volonté de Gian Gastone d'entraîner dans sa chute toute une histoire, toute sa famille. Le héros invente donc un moyen spectaculaire qui corrompt toute une société, et au-delà, s'offre ainsi la possibilité de se contempler dans son infamie, dans le prestige d'une réprobation absolue, celui d'être à jamais seul et de devenir le seul artisan de son échec, idéal élevé qui ne peut conduire par le plaisir qu'à la mort.

Si la recherche de la contemplation trouve des dimensions paroxystiques dans les actes de Gian Gastone, elle n'en était pas moins présente dans le reste de l'oeuvre romanesque : d'autres héros, avant Gian Gastone, partagent ce désir de vide, cette déléctation à s'admirer dans la déchéance. Dès *L'Écorce des pierres,* Henri préfère la solitude et élève la contemplation à la hauteur du mythe. Ce n'est pas en se gavant, ni en se salissant qu'il satisfait son désir mais au contraire en choisissant l'épure, l'abstraction et le dépouillement. Malgré la grande différence des voies qu'ils empruntent respectivement, Henri et Gian Gastone tendent pourtant vers un but identique.

***Ce n'était pas la première fois qu'Henri s'appuyait aux arbres la nuit en renversant la tête : il connaissait cette acuité de l'extase, et le sentiment de souffrance qui l'accompagnait, lorsqu'il arrivait à ce point, de ne pouvoir plus ne pas tenir les yeux grands écartés contre la masse noire de firmament désert, qui ne lui apportait aucun des apaisements, qu'aux autres concèdent ordinairement la nuit — cette contemplation aride et sublime d'une montagne de ciel d'où il était exclu qu'il pût attendre le moindre secours capable d'alléger son tourment — il se souvenait, il se souvenait hélas ! il n'avait qu'à se recueillir, à n'importe quel***

***moment de son existence, pour retrouver en lui, intacte, la froide détermination de se prosterner aux pieds d'une idole immobile, impassible et dédaigneuse. Écorce, pp. 26-7.***

Henri contemple le ciel et recherche dans cet acte une confirmation de son statut d'exclu. Le lien établi par le récit entre la contemplation et le désir montre que le personnage trouvant sa stérilité dans les abîmes du dépouillement se situe aux antipodes du plaisir et de la sérénité. Incapable d'être heureux, refusant de chercher à l'être et même de goûter à la vie, Henri se complaît dans son complexe d'échec, et cohérent dans sa quête, n'admet comme attitude morale que la contemplation devenue pour lui synonyme de souffrance morale. Le goût de ce qui est immobile et figé, de ce qui ne manifeste pas la vie mais une simple et sèche élévation révèle les formes que prend son élan contemplatif : une tension extrême, une angoisse de tout moment qui s'assimilent au désir par l'énergie déployée mais qui le nient dans le même temps.

Plus aboutie, moins confuse, l'écriture parvient dans *Lettre à Dora* à préciser le sens de cette recherche ambiguë de l'annulation de soi par l'élévation. C'est dans la lettre que John adresse à Dora que l'on trouve les éléments qui constituent le désir et le piège de la contemplation :

***J'ai regardé chaque point de l'horizon avec une fixité suffisante pour tenir ensemble dans ma prunelle les divers pans du paysage. Je sentais peu à peu m'envahir l'univers que je dominais. C'est alors que j'ai pris la décision de vous écrire. L'effort de garder l'immense étendue des landes en suspens dans un seul regard me vidait de ma vie intérieure, et tout ce qui bouge d'habitude au-dedans de moi se trouvait comme éteint ou brisé. J'étais arrivé à cet état de félicité suprême où je savais qu'il ne me manquait rien. [...] J'étais face à face avec l'univers, dans un heurt qui atteignait une sorte de perfection. Peut-être cet état ressemble-t-il à celui que les mystiques appellent extase, à ceci près que je n'aspirais pas à me fondre dans quelque chose de plus grand, mais seulement à rejoindre, comment dire ? une plénitude par la négative, au-delà de quoi il n'y a plus rien à atteindre. Dora, pp. 182-3.***

La rêverie sur le paysage, la contemplation de la nature ramènent fatalement au moi. On ne voit ni ne sent le paysage, sa poésie ni sa beauté parce que la seule chose qui compte pour John est d'écrire son état d'âme, ce vide qui s'empare de lui et gagne, de son point de vue, l'univers entier, de telle sorte qu'il en vient à intérioriser en la pervertissant la phrase de Pascal : « Le silence des espaces infinis m'effraye. » La pensée est bien pervertie car la frayeur ne provient pas de l'impression donnée par la nature, par l'univers extérieur, mais parce que John a choisi ce paysage et l'a préféré à tout autre pour confirmer et sublimer son errance intérieure. John est dans cet état de complaisance à l'égard de son malaise qui le pousse à chercher et à trouver ce qui donne raison à ses pensées : tout, dès lors, devient propice à la retraite hors du monde. Comme il va contempler la lande, il se rend en Italie pour étudier les statues de Michel-Ange, et lui qui, par le regard, désire se perdre dans l'univers, choisit d'étudier le regard lointain des madones. L'objet contemplé montre sa préférence du vide à toute forme de vie, de la pensée de l'absolu et de la mort à celle du plaisir et de l'espoir.

Comme Henri, Étienne a recours à la contemplation comme à un moyen d'échapper au monde, aux autres, bref, à tout ce qui pourrait menacer sa crise, mettre fin à son

complexe d'échec : « Plutôt qu'agir, je préférais contempler. Je m'absorbais des heures dans la contemplation du petit carré de ciel que j'apercevais par ma fenêtre au-dessus de la cour noire. » La chambre devient donc le lieu d'un plaisir trouble et ambigu, un refuge et un piège tout à la fois où le personnage s'enferme pour mieux résister à la tentation de vivre, pour préserver intacts son désespoir et l'assurance de cette élection méritée par le choix du malheur. Tel un comburant, la lecture vient apporter matière au renouvellement, à l'enrichissement et à l'approfondissement de sa crise. Le livre, loin d'être un divertissement, est le moyen le plus sûr, à la fois par le choix du livre et par l'interprétation qui en est faite, de consolider, par la parenté et la référence culturelle et littéraire qu'il lui offre, son désir personnel d'obscurité et de douleur.

Étienne qui étudie l'oeuvre de Gogol et Constance qui trouve dans les *Pensées* la mortification et la rigueur, ne passent pas leur temps dans la contemplation, refusent une attitude passive au profit d'une rigidité et d'une austérité, ils mènent une quête intellectuelle qui les encourage à persévérer dans la voie de désolation qu'ils ont choisie. À l'inverse d'un mysticisme comme celui de Franz ou de Fra Tempo dans *L'Amour*, la rationalisation par la lecture et la réflexion provoque chez ces deux personnages une maturité paradoxale : adultes, responsables, ils restent pourtant inquiets à la façon des enfants devant la vie, et assument leurs choix par devoir et non par indépendance.

***Étant incroyante, tu ne te souciais pas de Dieu. Quelle étrange manière de comprendre Pascal ! Il n'a de cesse, lui, d'opposer la misère de l'homme sans Dieu à la grandeur de l'homme en Dieu. [...] Le Pascal que tu as retenu pour ton usage personnel n'est donc qu'une moitié de Pascal, un Pascal sans Dieu, sans Jésus-Christ, un Pascal attaché à montrer le néant de la condition humaine. Ton jansénisme n'est qu'un jansénisme amputé de sa partie consolante. À la place de la Grâce, comme unique contre-poids au désespoir, tu as mis la Volonté. À la place de Jésus-Christ, le Devoir. [...] Un seul mot d'ordre : rester vigilante au milieu du chaos, ne se permettre aucun relâchement. Mettre son corps, ses instincts, ses désirs, ses rêves sous la surveillance étroite de sa volonté. Se défier de tout ce qui peut plaire et ne présente pas l'aspect austère du devoir. Éc. Sud, p. 389.***

À travers cette analyse que fournit Porfirio pour tenter d'expliquer la personnalité de Constance, les motivations de la lectrice apparaissent avec évidence : il s'agit moins de découvrir quelque chose de nouveau, que de trouver les éléments qui confirment le personnage dans sa recherche. Constance ne lit Pascal ni au hasard, ni par hasard. Jamais elle ne se laisse guider par le livre, et jamais non plus dans la vie elle ne se laisse entraîner par les événements qui s'offrent à elle. Elle renonce ainsi à la contemplation pure, au plaisir simple et pur d'admirer le ciel car elle a fait voeu de volonté et d'exigence : pour mériter la beauté, il faut d'abord l'avoir comprise. Le ciel ne peut donc qu'exercer un charme de courte durée, son spectacle[38] s'avère insuffisant, il doit devenir un objet d'étude :

***Personne n'échappe à la suggestion d'une voûte étoilée. La beauté du ciel nocturne a le pouvoir de faire évaporer dans l'allégresse tout ce qui contracte le coeur. Pour toi, à toutes les raisons ordinaires, s'ajoutait la longue privation de***

[38] *Éc. Sud*, pp. 392-4.

***tendresse ; par le détour des astres reflua dans ton être assoiffé la douceur que les autres puisent avec le lait dans les bras de leur mère. La profusion des étoiles te communiqua une autre sensation inédite : une joie de fécondité extraordinaire. L'exiguïté de ta vie réelle entre la rue Saint-Jacques et le lycée Saint-Louis ne t'avait pas préparée à la richesse de la vie sidérale. La conscience d'être toi-même inépuisable te gonfla d'une force et d'un courage inconnus, associés à une gaieté encore plus nouvelle. Éc. Sud, p. 394.***

Porfirio reconnaît en Constance une capacité à s'émouvoir, un « don poétique », mais, fort de l'expérience qu'il a de son comportement, il sait aussi que cette contemplation de la nuit (non éloignée de celle d'Étienne ou d'Henri) l'expose à un grand danger : la mise en garde, trop tardive bien sûr, vient donc immédiatement compléter cet éloge d'un esprit pur admirant le firmament :

***Prend garde, Constance, de ne pas dévier vers l'absolu avant de t'être accomplie ici-bas. La tentation est grande, et non moins fort le danger, de te réfugier à des hauteurs où personne ne pourra te rejoindre, quand tu n'as pas encore commencé à vivre. Éc. Sud, p. 395.***

Lecture et contemplation, prédisposition à la solitude et propension au divin : Constance, comme Étienne, est en danger, le risque est simplement de se mortifier au lieu de vivre, de souffrir au lieu d'accepter la possibilité sinon du bonheur, du moins du plaisir. Mais faire cette concession à la rigueur de ce mode de vie, ce serait s'exposer sans doute à un danger plus grand encore : ce serait non seulement admettre qu'il y a une autre façon de vivre, mais, et plus fortement encore, reconnaître que la vie et le plaisir sont possibles en renonçant pour l'une à son culte de la règle et du devoir, pour l'autre à son complexe d'échec.

Toutefois Étienne s'est avancé plus loin que Constance dans la voie de la découverte du plaisir et de la vie : en changeant son admiration stérile pour l'oeuvre de Gogol en sujet d'étude, c'est-à-dire en une réflexion ordonnée non pas destinée à un usage strictement personnel comme l'apprentissage de l'astronomie ou comme la lecture de Pascal pour Constance, mais en un travail universitaire qui doit être lu par d'autres, dont l'exploration ne peut rester partielle et subjective, Étienne a manifesté sa volonté de comprendre, de s'adonner en quelque sorte à travers cette enquête, à l'analyse de ses propres troubles, ceux-là mêmes qui l'ont conduit à rompre avec Thérèse et à abandonner Patricia pendant les vacances. Son récit est donc l'histoire de l'essai d'une auto-analyse et d'une tentative de cure autant que celle d'une rechute dans le monde hanté d'une enfance sans père. Dominique Fernandez ne qualifie-t-il pas la nature de cette relation qui semble se nouer entre Étienne et Gogol dans *L'Arbre jusqu'aux racines* (p. 69) ?

***[...] entre le psychobiographe et son modèle se noue une relation parfois étrange, et de même que le romancier opère sur son double un transfert qui le délivre de ses conflits, nul ne peut garantir que le psychobiographe ne cherche pas et ne réussisse pas à faire sa propre cure par le truchement, et quelquefois au détriment, du modèle qu'il s'est choisi. Il faudrait donc soumettre le psychobiographe lui-même à un examen psychobiographique, et ainsi de suite à l'infini, jusqu'à une objectivité improbable.***

L'écrivain est lui-même doublement concerné, et c'est en fait en créant son héros des *Enfants de Gogol* qu'il semble résoudre le problème qui se posait à lui. Le jeu et le

bénéfice du double, la création d'un personnage de rechange assez éloigné mais suffisamment proche lui permettent à la fois de tourner la page de la psychobiographie pour se consacrer à son activité de romancier et créer son « premier vrai roman », et donc par le même geste de sortir du cycle du ressassement. Étienne représente à la fois le psychobiographe qu'a été Dominique Fernandez, le romancier désireux d'expliquer, l'homme obsédé par l'échec : en l'inventant, l'auteur des *Enfants de Gogol* a d'un seul coup représenté la somme des avortements et des ratages qui pouvaient le menacer (ne pas mener son travail critique à son terme, provoquer ainsi le réveil des crises et un enfermement plus durable dans le monde du tourment, du désespoir et de la solitude). Ce quatrième roman marque la fin d'un cycle et la naissance au monde romanesque d'un nouveau type de personnages : après avoir précipité Étienne (qui représente la somme la plus aboutie de tous les héros qui l'ont précédé) dans la contemplation et la délectation sans espoir du néant, la place est faite pour une transposition plus audacieuse, pour des héros adultes qui se débattent entre le plaisir et l'échec, entre la tentation d'être heureux et la séduction du malheur.

Un personnage pourtant, échappe vraiment aux classifications simples et appartient encore au monde des contemplatifs : Franz mène une tout autre une quête que celle de l'échec, une quête qui n'est pas motivée par le désespoir mais par une nécessité spirituelle supérieure. Hors du monde par nature, si lui aussi choisit son livre, son guide, une dimension mystique l'habite et le différencie des contemplatifs de la nuit du premier cycle :

***Il avance dans le monde guidé par son étoile et par le petit livre de la Bhagavad-Gîtâ dont il lit à haute voix des passages sans se soucier s'il est seul ou écouté. « Je suis la force du fort exempt de désir et d'attraction. » « Tu lèches les régions d'alentour avec Tes langues et Tu engloutis tous les peuples dans le brasier de Tes gorges . » Am., pp. 125-6.***

La lecture mystique du grand manuel coïncide avec un renoncement à la vie humaine et s'oppose en même temps à la mortification que s'imposent John ou Henri. Plongé dans l'ésotérisme, mu par une force qui échappe aux autres, Franz est seul au monde parce que sa spiritualité l'éloigne naturellement du vivant, mais non pas à la suite d'un choix délibéré de bouder la fête et de se punir par l'isolement. Le parcours de Franz suit une progression qui l'amène non plus seulement à lire ou à sembler absent mais à se manifester au monde comme étranger, merveilleusement et manifestement différent. C'est une lumière extraordinaire qui l'inonde et révèle son aura au moment précis où un moine dit fou (qui « marche nuit et jour autour du cloître et fait des moulinets avec ses bras, [...] par soumission au grand ordre cosmique » ) illustre par sa fin le destin de Franz, une souffrance qui élève l'homme par l'engagement de son esprit qu'elle sous-tend au-dessus de tous les vivants :

***Paralysée par la surprise, la foule le [frère Edward] vit traverser le rideau de feu et entrer dans la maison parmi les gravats calcinés. Un cri d'horreur jaillit de toutes les gorges. Friedrich regarda Franz. C'était le seul qui continuait à sourire, bien qu'il fût attentif à tous les mouvements du moine et ne pût ignorer l'imminence du dénouement. Avec cet air de céleste douceur que son ami lui connaissait trop bien, il garda les yeux fixés, tant qu'elle resta visible au milieu de la fumée, sur la silhouette de plus en plus fantomatique, et souriait encore lorsque frère Edward,***

***comme un songe qui s'évanouit à l'aurore, eut disparu dans les flammes. Am., p. 342.***

Prendre l'apparence d'un « songe », devenir vraiment immatériel, parvenir grâce au travail de sa spiritualité au renoncement total de l'être, c'est bien le résultat obtenu par ces deux mystiques que sont Franz et frère Edward. Rejoignant le divin au péril de leur vie, ayant d'ailleurs peu à peu appris à ne plus attacher d'importance à leur corps, ces personnages sont au-delà du plaisir et du bonheur à la fois : anges, ils ont transcendé leur existence humaine et quitté leur enveloppe charnelle en rejoignant les éléments [39], c'est-à-dire le mystère de l'univers.

*

Une conception personnelle et originale du rite et du sacré se manifeste à travers ces épisodes de la découvertes du plaisir. La religion, ou plutôt un certain sens du religieux, est à la base même d'un plaisir possible parce qu'il se trouve ainsi maîtrisé et circonscrit dans le temps. Le rite inventé est un moyen de passer outre la loi commune en instaurant une nouvelle règle.

Cette relation au sacré ou au spirituel, bien qu'elle soit fondée sur le besoin de mesurer sa chute, consiste en d'un mouvement ascensionnel : c'est vers le haut, vers le prestige et la gloire que le désir emporte ces personnages. Ce goût de l'élévation est d'ailleurs parfaitement décrit dans *Mère Méditerranée* à l'occasion d'un banal parcours en voiture :

***Nous sommes au bout du monde, dans une solitude démesurée, entre la montagne bleue et raide et la mer bleue et plate. Je regarde la montagne, Pili Brunda[40] a les yeux fixés sur la mer, de même que, lors de nos voyages en France, mes préférences allaient aux arbres, les siennes aux fleuves, et que nous nous enchantions de nous retrouver, elle dans un abandon de lignes fuyantes, moi dans l'exaltation de la poussée verticale. Mère, p. 132.***

La signification du titre de la première oeuvre de fiction de Dominique Fernandez (pièce de théâtre écrite à Naples en 1957), *L'Arbre et le fleuve*, s'éclaire grâce à cet extrait : de même que l'on peut distinguer parmi les personnages de l'oeuvre romanesque les exaltés et les lascifs, on peut aussi opposer les personnages du laxisme à ceux qui estiment que l'effort moral est une condition nécessaire pour mériter le plaisir. L'attitude devant la loi, la gourmandise, la lecture et la contemplation sont autant de plaisirs possibles mais aussi autant de sources de mortifications et de souffrance pour ces êtres qui ne peuvent concevoir la vie que comme une lutte à mener contre soi-même, contre sa nature.

Sensation de vertige et impression de danger entrent dans la notion du plaisir. Et même cette volupté apparemment si enfantine et si innocente qu'est la gourmandise porte en elle le ferment d'une menace : celle de la corruption du plaisir par la licence et le laxisme. L'ascèse est, comme l'écriture, un moyen de rationaliser et de mesurer la part

[39] Franz meurt après un plongeon dans le lac de Nemi qui le lie aux quatre éléments comme frère Edward se jette dans le feu pour en épouser la substance, pourtant ces deux actes ne sont pas des suicides, ils sont le parachèvement de leur métamorphose déjà commencée, le point d'orgue de leur quête spirituelle.

***[40] C'est sous ce nom que l'auteur désigne son épouse dans ce récit de voyage.***

laissée au plaisir pour que celui-ci ne devienne pas un empêchement à la création et au travail, une entrave définitive à la vie, le début d'un laisser-aller fatal qui trouverait son aboutissement dans une logique de déchéance, une stratégie du renoncement. Dominique Fernandez montre que tout plaisir supérieur, toute source raffinée d'extase peut être à la fois un art suprême et un moyen de déchoir. Et si pour lui l'extase sucrière et l'idée de fête extraordinaire sont inextricablement liées, c'est bien pour continuer à goûter les moments rares, beaux et exceptionnels offerts par une pâtisserie qui n'a plus rien de commun avec un commerce banal mais qui rejoint au contraire par ses raffinements un art, et lui permet à ce titre d'entrer dans ce que l'auteur nomme la triple alliance baroque : « chaîne ininterrompue qui relie art baroque, opéra et pâtisserie dans une ronde sensuelle et gourmande » (*Perle,* p. 133).

# CHAPITRE IV : LE PÈRE

## 1) Les héritiers maudits

Sous le titre de *L'École du Sud,* Dominique Fernandez publie en janvier 1991 le premier volet de *Porfirio et Constance.* Tous les critiques, voulant alors voir en Porfirio, souvent de façon abusive, l'image exacte de Ramon Fernandez, interrogent le romancier sur la figure de ce père mort dans l'infamie après avoir figuré parmi les plus brillants intellectuels et critiques de son temps. Cette réponse faite à Jérôme Garcin montre à quel point l'imago paternelle est importante dans cette oeuvre :

***Tous mes livres qui illustrent cette ambivalence cruciale, pourraient s'appeler Prestige et Infamie. Ils prolongent ainsi, presque à mon insu, l'idée que je me faisais dans mon enfance du père dont je suis issu, du père qui continue de vieillir en moi, un demi-siècle après sa mort et que je ne cesse d'interroger comme j'aurais voulu le faire quand nous jouions au bridge, le dimanche, mais il ne me parlait pas... L'Événement du jeudi, 9 janvier 1992.***

Seul *L'Écorce des pierres* passe sous silence la question du père ; étrangement, l'univers familial y demeure entièrement occulté : Henri est un héros sans racines, comme sorti de nulle part. Il ne pouvait y avoir de contraste plus frappant qu'entre les deux premiers romans de Dominique Fernandez : trois ans après *L'Écorce des pierres,* la famille devient omniprésente dans *L'Aube.* Du foisonnement poétique on passe à l'épure et à la rigueur d'une analyse largement autobiographique mal dissimulée par des effets superficiels de transposition. L'écrivain crée Jean, orphelin élevé par sa tante Élie-Anne mariée avec un homme frappé par l'opprobre public. À travers cet oncle qui représente le père et annonce le modèle paternel de *Lettre à Dora,* des *Enfants de Gogol* et de *L'Étoile rose,* apparaît la figure du père réel, objet de fascination pour le héros et pour l'écrivain.

***Si je pensais à mon oncle, le soir, dans mon lit, un corps énorme et flasque se balançait devant mes yeux. Mais quelque précaution que ma tante employât, un jour je les surpris ensemble. Je trouvai la porte entrouverte. Comme à***

***l'accoutumée je me coulai sans bruit vers ma chambre. Devant le salon, j'entendis des murmures, un halètement passionné, puis la voix brève de ma tante :µ — Vous m'aviez promis de rester cinq minutes, et voilà où vous en êtes ! Je ne vous ferai pas entrer une autre fois. [...] Ma tante était debout. Mon oncle, à genoux sur le tapis. La tenant embrassée par les jambes, il cachait son visage dans sa jupe. Aube, pp. 81-2.***

L'adolescent vit un douloureux débat de conscience, spectateur d'une scène qui l'inquiète parce qu'il ne la comprend pas, victime d'une situation qui lui échappe d'abord ; il devient un acteur et doit donc décider de son propre rôle, du regard qui sera le sien sur une situation qui oppose les personnes qui sont les plus importantes pour lui. Comment structurer sa personnalité quand on vit l'irrémédiable division entre celle qui s'occupe de son éducation et celui qui représente le seul modèle masculin ? Le sort joue *contre et pour* Jean dans cette scène car c'est à la dérobée qu'il assiste à un spectacle inimaginable : sans l'avoir souhaité ni prévu, il se retrouve du côté de l'ombre, témoin de son oncle, mais dans l'impossibilité de comprendre, de pouvoir poser des questions. Jean en est donc réduit à une fascination nourrie de fantasmes, laquelle, à partir des rares fragments réunis sur l'histoire de cet homme au destin mystérieux, donne naissance au culte de l'échec, au goût de la marginalité. Jean a le sentiment de commettre une faute en prêtant de l'attention à cet homme condamné par sa propre épouse mais il n'est pas en mesure de lutter contre l'attirance qu'il ressent pour ce personnage inquiétant : un sentiment nouveau s'enracine en lui, celui d'une séduction qui mêle le plaisir et la frayeur de la transgression.

Tout ce que j'avais vu faire à mon oncle, j'en étudiais sur moi l'effet. Les airs fuyants, distraits, même les bâillements... Jusqu'à ce que le souvenir des baisers, des contorsions me fît prendre la fuite. Dans mes rêves, mon oncle me poursuivait. Il entrait dans ma chambre, profitant du sommeil de ma tante. « Viens, viens, nous partirons pour l'autre bout du monde. » *Aube,* p. 89.

Le désir irrépressible et qu'il sait condamnable d'imiter cet homme, le besoin de le voir et de le suivre en rêve malgré l'ombre d'infamie que projette sur lui Élie-Anne révèlent les tensions que subit Jean. S'il désire mieux connaître son oncle et espère vivre à ses côtés, il doit aussi considérer ce besoin comme un acte de trahison morale envers sa tante, une attirance pour une existence périlleuse qui remet en cause tout ce que tente de lui transmettre Élie-Anne : le refus du plaisir, l'angoisse de la liberté et du laisser-aller, la fidélité envers une morale stricte du devoir. Se répète ici la lutte entre le désir de vivre, qui apparaît sous le seul aspect d'excès de toutes sortes (l'oncle, Antoine Fougerolle devenu hors-la-loi devra préférer l'exil au procès), et une rigueur qui limite la vie elle-même. Ce père de substitution qui annonce tous les pères de l'oeuvre de Dominique Fernandez est toutefois encore en vie, contrairement au père d'Étienne qui a préféré la mort. La lutte du souvenir de l'image du père absent qui a préféré la fuite à l'explication devant la justice est le combat de Jean tandis qu'Étienne doit livrer une autre lutte, plus redoutable encore, avec et pour le père mort.

*Les Enfants de Gogol* est le roman des enfants dont l'image du père est d'autant plus obsédante qu'elle est inaccessible. Cette quatrième oeuvre de fiction décline l'image du père absent, du père inaccessible et intouchable, inquiétant par le mystère qui nimbe son

existence et sa mort. Étienne, fils d'un brillant violoniste qui s'est donné la mort pour n'avoir pas pu supporter l'échec de sa vie de couple, mène le récit de sa vie de fils à la recherche à jamais insatisfaite d'une réconciliation avec son père et au-delà avec sa propre identité. Le récit suit une logique inquiétante puisque l'absence du père favorise le fantasme et la libre réflexion à partir d'événements passés : plus aucune discussion, plus aucune confrontation ne viennent perturber cette relation et cette filiation idéalisées selon l'esthétique du cauchemar et du ressassement. Déniant d'abord l'importance de la figure du père, Étienne a pu, pour un temps du moins, se protéger contre cette redoutable influence :

***Mon père est mort suicidé. J'avais douze ans. J'en ai trente. Quelles répercussions j'ai subies de cet événement, je commence seulement à l'entrevoir. [...] Le nom de mon père ne me disait rien. C'était comme si je n'avais pas eu de père, et j'éprouvais seulement de l'agacement quand ses amis, en me parlant de lui ou en m'interrogeant, donnaient une réalité à ce mort. Il m'avait trahi, je ne voulais plus rien avoir de commun avec lui, il s'était préféré à moi, je ne lui pardonnais pas ce lâchage. Lui de son côté, moi du mien. Gogol., p. 13.***

En psychanalyste convaincu, Étienne s'acharne à redescendre vers « les racines de son arbre » et retrouve l'enfant qu'il a été. Nier l'existence et la mort du père ne pouvait être qu'une attitude provisoire, un moyen superficiel de régler la question en l'éludant : d'autant plus menaçantes qu'elles étaient refoulées, la crise d'identité et les questions liées au père s'éveilleraient en lui sous des formes différentes et alors inexplicables comme le refus du plaisir, la préférence de la mortification et de l'attente à la possibilité de vivre vraiment et de conquérir sa liberté. Soumis au déterminisme d'une figure paternelle d'autant plus fort qu'il reste inexprimé et dénié, malgré ses efforts et ceux de sa mère (qui pense le protéger en le surveillant et en gardant le silence sur le père), Étienne ne peut que reproduire le schéma légué par son père :

***L'épreuve de force qu'est la vie, mon père s'y était soustrait, par quelque inexplicable dérobade. Pas d'autre solution pour moi que de me dérober à mon tour, de m'interdire de réussir là où il avait échoué. Il avait abdiqué lâchement. Je devais à mon tour, par une série d'abdications et d'humiliations, faire de cette défection initiale qui avait causé sa mort le principe qui régit ma vie. Aujourd'hui, j'ai beau m'être détaché de mon père, j'ai beau juger en toute lucidité la faiblesse de son caractère et la légèreté de sa conduite, même ainsi je ne puis cesser de me sentir solidaire de son destin. Son ratage, il me l'a pour toujours légué, auréolé du prestige qui reste attaché aux martyrs. Gogol, p. 17.***

Assumer son héritage, accepter de vivre avec, présente à l'esprit, l'image ambiguë de ce père, tel est le défi que doit relever Étienne, s'il veut survivre à l'épreuve. Toute l'oeuvre de Dominique Fernandez — et ce roman tout particulièrement — montre que l'on ne peut se débarrasser de son père ni de son éducation. L'épreuve des personnages et donc de tenter de survivre malgré et avec les deux aspects opposés légués par les parents, de refuser de sacrifier la rigueur au plaisir, la tempérance à la licence et la vie à l'échec. C'est sans doute là le sens même du parcours initiatique suivi par Friedrich dans *L'Amour*. Certes, ses parents sont présents, son père vivant, mais ne doit-il pas, pour gagner sa place et pour savoir qui il est et à quel point il est le fils du Bourgmestre de Lübeck, se montrer à lui-même de quoi il est capable ? Le poids et l'exemple d'un père, dans tous les

cas, jouent un rôle essentiel dans la quête d'identité. C'est la certitude d'avoir contracté une dette auprès du père mort qui pousse vers de faux plaisirs et de faux bonheurs et vers le désir de mettre à mal ces rares ou fragiles possibilités de vivre. Décrire une force mystérieuse (« quelqu'un de plus intérieur à lui que lui-même qui l'oblige à lui obéir », p. 30) comme le fait Étienne qui ne comprend pas pourquoi il gâche toutes ses chances par des actes qu'il accomplit apparemment de façon délibérée : n'est-ce pas un moyen de dénoncer l'impayé, de montrer que tout père disparu auquel un hommage n'est pas rendu est une puissance qui attire vers la mort ?

John (*Lettre à Dora*) cherche à se convaincre que l'absence du père est pour lui un avantage, mais cette réaction est doublement fausse : la récurrence du thème dans l'oeuvre montre que c'est en fait une véritable obsession pour lui, et, le bénéfice qu'il croit trouver dans l'absence de tyrannie paternelle s'avère être une terrible malédiction :

***La tyrannie d'un père, puisqu'ils sont tous des tyrans, John y avait échappé, Dieu merci. Combien de temps, combien d'énergie les fils dépensent-ils à se libérer de la domination paternelle ? Entre mille sujets d'angoisse il pouvait se dire au moins que ce fardeau-là, qui pèse sur tous les autres, un destin miséricordieux le lui avait épargné. Assez de fantômes, d'ennemis sans visage l'assaillaient comme cela. Dora, p. 46.***

L'énergie n'est pas gagnée pour autant : elle est perdue au contraire en esquives et en réflexions complexes qui retardent tout progrès et compromettent tout espoir de quête véritable. Refusant l'histoire familiale, respectant en cela le silence maternel, John refuse d'admettre sa vérité, il détourne son regard et trouve refuge dans des attitudes intermédiaires, des conduites d'échec qui le maintiennent dans un état d'adolescence et justifient le ton infantilisant des lettres de sa mère. Incapable d'honorer un père déchu, même en secret, John ne peut s'avancer très loin dans la découverte du plaisir car, fermant les yeux sur la réalité, il ne s'autorise pas les possibilités d'une véritable quête d'identité : le voyage en Italie reste donc un essai non transformé. La figure du père, clé et verrou de la vie vraie, exige l'interrogation et l'enquête : le héros, pour se donner le droit de vivre, doit regarder en face le père.

Étienne suit cette voie, en saisissant l'occasion de rencontrer et de soumettre à son analyse des doubles de lui-même, des fils sans père, mais, plus fortement, c'est par l'écriture de son roman, par la mise en ordre de ses idées qu'il se promet le succès :

***Mon passé, pour la première fois, cessait de coller à mes semelles. Il devenait une expérience, dont un autre allait bénéficier. Mon passé avait un avenir. Je crus que j'en avais fini pour toujours de me poser des questions sur moi. Gogol, p. 39.***

Étienne annonce dès le début de son récit l'échec de sa tentative, en dépit de la stratégie analytique qu'il avait mise au point ; auprès de Stéphane (lui aussi lancé dans une quête d'un père en vie mais exilé au loin) il retrouve la fraîcheur et la terreur de son adolescence, déchiré alors entre la fascination du culte de l'échec de son élève et le parcours qu'il a accompli vers la vie. Trop fragile pour pouvoir résister à la sirène de la mortification, au prestige des fils pris au piège de la double image du père, il ne sauve pas Stéphane, et préfère la beauté du néant à l'espoir de la vie. Le père absent continue à imposer sa loi, même d'outre-tombe.

L'expérience d'Étienne n'est d'aucun bénéfice pour Stéphane parce que la quête ne

peut être qu'individuelle et l'espoir de transposition salvatrice vain ; d'ailleurs un fossé séparait d'emblée le héros et son faux double : Serge Estep, contrairement au père d'Étienne, n'est pas mort mais s'est exilé. Une compétition de la douleur et du tourment oppose alors Étienne et Stéphane, l'obsession de la mort et du suicide contre la fascination de la démission et de la médiocrité préférées à l'épanouissement.

***« Un père fort, m'écriai-je, un père qui ait de la stature, on s'y oppose. Un père faible, une épave, on s'y immole. » Je fus sur le point d'ajouter : « Et un père mort ? Un père mort, on s'y abîme, on s'y laisse couler à pic. » Gogol, p. 269.***

Stéphane suit les errances de son père pour mieux les répéter, et au-delà de l'histoire de Stéphane et de Serge c'est évidemment l'histoire des hommes de la famille Estep que le romancier est amené à sonder, l'histoire d'un héritage à la fois assumé et subi. Le lecteur apprend quelle a été l'enfance de Serge Estep et quelle image il a reçue de la paternité : le lent naufrage dans l'alcoolisme d'un homme aussi remarquable par son intelligence que par ses accès de violence. Mais, si le récit de ces destins parallèles parvenait à charmer et séduire le lecteur, le projet même de l'écriture qui visait une démonstration de nature psychanalytique à travers ces études de cas, allant jusqu'au bout de lui-même, avait aussi atteint ses limites. Cela est d'autant plus fort qu'à travers son goût pour la psychanalyse, c'est le goût de Dominique Fernandez pour l'ambiguïté de l'existence, pour les errances de personnages entre la vie et la mort, pour des destins extraordinaires, qui s'exprimait. La psychobiographie intégrée dans le roman comme mode d'écriture romanesque a ainsi permis à l'auteur de faire émerger le mythe du père, pour ensuite donner plus d'ampleur à la stature du paria. Chaque livre de Dominique Fernandez est, comme pour tout grand écrivain, le même livre qu'il récrit sans cesse, le sien propre étant le questionnement de la figure du père à travers la figure de héros qui, ayant tout pour réussir, sont irrémédiablement attirés par l'échec.

On peut ainsi, pour étudier cette question structurante de l'oeuvre fernandezienne, comparer Serge et son père Boris Estep, le père de Pier Paolo, celui de Porporino et celui de David (*Étoile*) : tous sont des pères médiocres qui hantent l'imaginaire de leur fils par la violence de leur existence. Les points communs entre ces pères, *leitmotive* du renoncement à soi-même pour dégoûter à jamais de sa présence, peuvent être facilement résumés : la fuite dans l'alcool, le repli dans une vie sédentaire passée à répéter les mêmes mots, à ne s'adresser aux siens que par des ordres ou des insultes. Ainsi, les portraits de ces hommes sans avenir et dont le présent n'est qu'une longue recherche de l'immobilisme, s'éclairent et se complètent les uns les autres :

***Il errait comme une âme en peine dans le salon désaffecté, contemplant le désastre de son rêve domestique. L'idée ne lui serait pas venue d'ôter lui-même les housses et d'organiser une petite réception. Il prit l'habitude d'aller au café, de tenir des assises devant des bocks de bière. La bière lui faisait mal au ventre, et il grossissait d'une façon inquiétante. Le médecin lui déclara, en présence de sa femme, qu'il devrait renoncer à boire autant. Il commença par obéir, puis comme Marfa oublia de lui demander des nouvelles de sa cure, il cessa de se surveiller. [...] Son caractère s'aigrit, et lui à qui on reconnaissait au moins ce mérite d'être aimable, débonnaire et sans prétentions, il commença à jouer au martyr et à peser méchamment sur les siens. Il alla moins souvent au café. Il***

***rôdait dans son appartement, grommelait que c'était quand même malheureux de ne pas avoir un fauteuil confortable où s'asseoir. Il élut domicile dans un petit débarras, avec une pile de journaux. Il lisait tous les journaux possibles, de la première à la dernière ligne, faisait le compte de toutes les catastrophes publiques et privées, qui désolaient le monde. Gogol, pp. 180-2. Mon père rentra du Kénya au mois d'août. Nous n'attendions pas sans effroi son retour, persuadés qu'il nous reviendrait d'une humeur intraitable, après quatre ans de captivité, l'écroulement du fascisme, la fin ignominieuse de Mussolini, la faillite de ses propres ambitions militaires et la ruine de son avenir. [...] le capitaine, loin de faire la réapparition fracassante dont nous tremblions par avance, s'assit humblement dans un coin de la cuisine et demanda un verre de vin rouge. Nous crûmes qu'une fois revigoré il nous assommerait de ses jérémiades et de ses récriminations. C'était compter sans la profondeur de son amertume, l'abîme de son dégoût. Au dernier étage de la maison se trouvait une mansarde inhabitée qui servait de fourre-tout pour les meubles au rancart. Il décida de se retirer dans ce galetas poussiéreux, pendant la nuit et la plupart des heures de la journée. [...] Réduit à l'ombre de lui-même, nous l'entendions traîner ses savates sur le palier d'en haut et marmonner des mots sans suite. Par instinct militaire, il s'était installé sur une position élevée d'où il pourrait surveiller nos allées et venues ; par dérision, il avait choisi ce dépotoir de chaises bancales et d'objets inutilisables, symboles de sa carrière en miettes et de ses espérances au rebut. Je déposais chaque soir devant sa porte une fiasque de pinot, qu'il buvait tout seul entre les trophées de ses campagnes suspendus aux poutres. Deux litres quotidiens de vin rouge à quatorze degrés. Ange, pp. 115-6.***

Déchéance physique et lente dégradation mentale. Ces deux portraits montrent le renoncement et la résignation d'hommes qui avaient cru pouvoir lutter contre leur destin et voulu espérer dans leur capacité de survie. La volonté de surmonter un complexe d'échec, les tentatives pour échapper au sort de leur propre père s'anéantissent dans ces misérables galetas, métaphore de leur condition sociale, image de leur inutilité au sein même de leur famille. De géants terrifiants [41], ces personnages, renonçant à leur pouvoir

[41] Dans l'épisode des gouttes, Pier Paolo montre de cette façon ses relations au père à la fois vécues et phantasmées : « Il (le docteur) laissa dans la main du père une petite bouteille et me pinça la joue avant de partir. Je me réfugiai dans ma chambre, anxieux de savoir si le père réussirait à ouvrir la porte que j'avais barricadée avec un échafaudage formé de ma table de nuit et de deux chaises renversées l'une sur l'autre. J'entendis son pas dans le couloir. Il agita plusieurs fois le bouton de la porte, puis un grand vacarme m'annonça ma défaite. § Nous étions seuls dans la cuisine à présent : moi, couché sur la table, gigotant tant que je pouvais, moins par désir de reprendre ma liberté que pour le contraindre à utiliser sa force ; lui penché au-dessus de mon visage, les lèvres retroussées sur ses dents, essayant d'une main de m'empêcher de bouger, de l'autre cherchant à faire tomber les gouttes. Mes muscles se relâchèrent, je cessai de me débattre un sentiment de bien-être m'envahit. § Deux fois par jour le petit drame se renouvela : poursuite dans l'appartement, fuite dans le corridor, je suis rattrapé, je suis pris, je lutte, je résiste, je me rends. » (*Ange,* p. 28.) Pier Paolo crée les conditions de la reddition, il montre donc la place originelle de la reddition et du plaisir de la lutte non dans l'espoir de vaincre mais dans l'instant même du renoncement physique. Cette scène qui préfigure la forme de la volupté recherchée par Pier Paolo et au-delà sa mort, montre l'importance du père, qui ici se tient en personnage central, ne dispensant pas une éducation, ne prodiguant pas même des soins, mais (à son insu sans doute) donnant, la première grande expérience sensuelle à son fils. Pier Paolo se trouve donc dans une extrême ambiguïté, cherchant son père, tout en ne reconnaissant pas Carlo Alberto comme *son* père : il ne cesse en effet d'employer l'article défini « le » qu'au moment où celui-ci cesse d'être un despote et revient au sein de la famille comme une épave.

et à leur force, ne sont plus que des ombres attendant la mort dans une dépendance totale vis-à-vis de leur entourage.

Mais au-delà c'est le processus de la disparition du père médiocre qui est ici montré dans ses phases les plus caractéristiques. Jadis inquiétant par sa force et par sa taille, le père est devenu une figure lamentable par la fuite dans l'alcool[42] et la rumination de pensées incompréhensibles. Malades, Serge et Carlo Alberto cherchent à disparaître en se laissant aller dans une forme lente de suicide. Apparemment, rien de comparable dans cette forme de mort lente qui permet la contemplation des progrès de la déchéance avec le suicide médicamenteux, soudain et imprévisible, du père d'Étienne ; pourtant, les conséquences sont identiques pour les fils : même incapacité à vivre, même fascination et même plaisir éprouvés pour des images violentes. Si la mort du père est attendue comme un non-événement, un fait inéluctable par Serge et Pier Paolo, leur existence n'en reste pas moins soumise aux images léguées par leur père. Le traumatisme apparemment plus léger est en fait bien plus insidieux, car ces deux personnages, ayant perdu leur père dans ce qu'il convient d'appeler leur maturité, repoussent toute explication par la recherche d'eux-mêmes dans le destin de leur père et, quand ils finissent par se résoudre à remonter leur propre histoire, ce n'est qu'après de nombreux détours, quand il est trop tard pour infléchir le cours de leur vie.

Le souvenir du père, les images qu'il a laissées derrière lui, opèrent un tel travail dans l'esprit des héros que le but de l'écriture est ici évident : il n'y a pas de libération sans recherche d'identité, ni de vie possible sans le père, aussi toute tentative de refoulement et toute démarche pour occulter l'importance du père est-elle vaine. Des scènes viennent tôt ou tard ressusciter le père : ce sont autant de traces que le père a laissées derrière lui, sorte d'héritage inquiétant qui vient rappeler au fils la dimension mystérieuse de la figure paternelle. Tout père, surtout mort ou absent, est appelé à se manifester dans la vie du fils. Ce n'est plus alors la simple présence d'un personnage qui provoque la fascination et la répulsion, mais une omniprésence torturante, qui fait naître une obsession du père chez ce fils dont tous les efforts pour se sauver par l'oubli se révèlent vains, et qui donne naissance au mythe du père dans l'oeuvre romanesque.

Du père, un message réel doublé d'une valeur symbolique apparaît à trois reprises dans les romans par la carte postale. Envoyée par le père, elle ne dit rien sinon le nom de l'expéditeur, ce point commun entre fils et père qui représente l'identité, celle dont ne pourra s'échapper le héros. Stéphane attend secrètement les cartes de son père, Pier Paolo croit pouvoir négliger leur existence tandis que pour David la carte postale paternelle est l'occasion de mettre en valeur le débat moral et politique, qui, hérité de son père, se joue en lui à travers son homosexualité. Ces trois adolescents reçoivent en fait la confirmation de l'absence du père en même temps que son message : la menace est claire, c'est celle d'une filiation inaliénable, et le petit rectangle de carton est le moyen matériel et symbolique de sceller deux existences séparées.

***Sur la carte arrivée des États-Unis, après cinq ans de silence complet, Mme Athanazy avait reconnu, étalée en diagonale d'une main tremblotante, la***

[42] Il faut noter l'emploi du mot « fiasque » (dans l'extrait cité de *Dans la main de l'ange*) qui vient du mot italien *fiasco,* désignant à la fois la bouteille de vin et l'échec.

***signature gigantesque et molle de son premier mari. Elle occupait de bas en haut et de gauche à droite l'espace réservé à la correspondance, et constituait tout le message. Pas un mot affectueux pour Stéphane, pas la moindre formule, même la plus banale de tendresse. Non, rien que l'étalage pompeux et hoquetant de son nom. Et que dire du motif qui illustrait le dos de la carte ? Une de ces grandes filles américaines aux longues jambes et au visage stupide, presque entièrement nue, le buste barré d'une écharpe où des lettres formées de paillettes scintillantes exhibaient l'inscription : Miss Las Vegas. Gogol, pp. 56-7***

Une carte tous les deux ans portant un seul mot (le nom du père), qui semble insignifiante mais qui en fait rappelle le lien secret — que l'absence n'a pu que renforcer—, et revivifie le pacte de l'échec par le sentiment de culpabilité du fils pris en faute par le message puisqu'il a cru pouvoir oublier sa dette au père. L'analyse d'Étienne (présentée comme une hypothèse) est à ce titre très intéressante :

***Stéphane en somme, cherchait non pas à communiquer avec son père, mais à communier avec lui, la communion, l'identification étant le seul mode de relation possible avec un personnage aussi mystérieusement banni du reste des hommes. Gogol, p. 69.***

Communier avec le père absent, s'identifier à lui en dépit des fautes qu'il a commises contre la loi et contre la famille, équivaut pour l'adolescent à se créer un double clandestin qui se manifeste par des actes dont lui seul est en mesure de déchiffrer les motivations (mais cela seulement au prix d'une analyse ou d'un travail de recréation par l'écriture) et à se laisser mener par cette duplicité au mensonge, empruntant le masque d'un père ainsi maintenu secrètement en vie à ses côtés et idéalisé dans son infamie même. Ce n'est donc que par la face dangereuse et obscure, celle qui ne peut prétendre à une parole libre puisqu'elle est fondée sur une loi du silence, que la communion peut s'établir. Les cartes postales sont les manifestations intempestives de ce code secret entre père et fils. Pier Paolo doit lui aussi, après avoir cru pouvoir y échapper en trouvant refuge dans une complicité affectueuse auprès de sa mère, se soumettre à cette loi paternelle. La signification de la carte postale s'impose à lui comme une évidence troublante, après quoi il ne lui sera plus possible de nier l'importance du père et de lutter contre son influence.

***Au bout de quelques instants qui me furent nécessaires pour accommoder mes yeux à la pénombre, que vis-je, à deux pas de mon fauteuil, posée sur un guéridon contre la statuette de bronze d'un guerrier peul ? Une carte postale, que je reconnus immédiatement : la copie exacte, j'en aurais mis ma main au feu, de celle que mon père nous avait expédiée à Casarsa et que j'avais repêchée en cachette dans la corbeille où maman s'en était débarrassée avec l'indifférence réservée chaque mois au courrier conjugal. L'image, identique dans tous ses détails, de l'aventurier et du tigre. Le fauve a déjà dévoré une partie de sa proie mais l'imprudent chasseur, dont seuls la tête et le haut du buste émergent de la gueule aux profondeurs béantes, loin de paraître effrayé par la mort, semble goûter beaucoup d'agrément à son supplice. [...] D'une main tremblante, je saisis la carte pour l'examiner de plus près. Je retrouvai, intact dans mon souvenir, chaque trait de la scène [...]. Toutes les émotions éprouvées autrefois m'assaillirent à nouveau. Je me revis emportant l'image sous ma chemise et la clouant à la tête de mon lit. Elle était devenue mon fétiche. Chaque soir, avant de m'endormir, j'adressais ma prière au fauve. Il bondissait à mon appel, il accourait***

***vers sa plus que consentante victime. Délices de la peur et de la fuite... Volupté encore plus grande de la reddition... Depuis cette lointaine époque, à vrai dire, avais-je cessé un seul jour de chercher inconsciemment le beau monstre qui me déchirerait entre ses crocs ? Ange, p. 318.***

L'adulte découvre qu'il ne peut échapper à son père ni à son destin, et la fatalité se révèle donc à partir de cette carte postale, image exhumant tous les souvenirs, toutes les impressions liées aux absences et aux présences de cet homme de l'ombre et de l'échec, de la violence conjugale et de la faute politique. Toutes les fuites rationnelles par la réflexion, imaginaires par la création ont été inutiles pour le fils, puisque Pier Paolo qui s'était voulu héros de l'indépendance, libre-penseur en politique et libre acteur en amour, redevient le petit garçon fasciné et inquiété par la carte postale, symbole de l'ambiguïté paternelle. Par cette catharsis imposée par le hasard, Pier Paolo comprend le sens de ses inconséquences, discerne la force qui le pousse vers le danger des rencontres nocturnes dans les *bassi* de Rome :

***[...] non, ce n'était pas la peine d'avoir acquis cette longue éducation intellectuelle et politique qui, d'un autre peut-être, eût fait un adulte détaché de son enfance, pour découvrir à quarante-trois ans que le geste de mon père, le jour où il déposa, sans aucune intention d'ailleurs, ce message dans la boîte postale de son camp, avait associé à jamais dans le coeur de son fils plaisir et châtiment, avidité gourmande et soumission coupable. Ange, p. 319.***

Le besoin de dire la dette contractée auprès du père est une torture. Pier Paolo doit s'arranger de l'ombre et de l'interdit pour convoquer ses souvenirs, et il ne peut le faire qu'avec un fort sentiment de culpabilité lié d'une part au jugement que porte sa mère sur cet homme qu'est Carlo Alberto et d'autre part à la condamnation sociale et politique qui pèse sur le fasciste convaincu. Deux forces s'affrontent donc à propos de la question du père en Pier Paolo : celle de l'intellectuel qui refuse le mythe et la pensée du père et celle de l'enfant qui continue à rechercher le père ou plus fortement à se faire traquer par lui, à se soumettre à lui par faiblesse et par goût de la volupté.

Pour David (*Étoile*) aussi, c'est à l'occasion d'une carte postale envoyée par le père que se réveille le débat intime, que se soulèvent les questions profondes. Pour lui, là encore, il est impossible de confier ses interrogations à sa mère ou même de les partager avec un autre. Mais, cette fois, le petit billet a un rôle plus complexe encore, car non seulement il conduit David, narrateur et héros de ce roman, aux mêmes réflexions que Pier Paolo et Stéphane, mais il porte une date qui offre des pistes de lecture en dehors du roman, dans la vie de son auteur. Mêlant des dates de sa vie à la chronologie du roman, Dominique Fernandez montre ici la portée profondément personnelle de cette interrogation sur le père des différents héros de son oeuvre : le père de David, sans rejouer tout à fait le rôle de Ramon Fernandez, est pourtant un moyen de dénoncer la confusion de l'imaginaire et de la réalité sur quoi est fondée la création de la figure du père dans cet univers romanesque. Deux dates réelles, deux dates essentielles sont utilisées et transposées dans le récit de David ; cependant l'écrivain a soin de masquer leur importance en les liant à des événements qui sont comme placés en marge du récit par le narrateur lui-même :

***Le 2 août, arriva une carte de mon père. Un cygne, indifférent, croisait au large d'un château en ruine, dans le calme lacustre d'un paysage montagneux. Étoile,***

***p. 73.***

Cette date est précisément celle de la mort de Ramon Fernandez ; on peut supposer dans cette mention d'une date réelle la volonté de se donner une plus grande liberté dans la création (le père de David ne meurt pas, il disparaît seulement en coupable et en perdant, et se trouve ainsi éliminé du roman), mais il convient aussi de penser que l'auteur répugne à tuer le père, puisqu'il fait au contraire de la date du décès de son père le jour qui marque l'ultime message adressé à la famille par le père de David. La disparition et, plus encore, le silence sont insupportables pour ces fils de l'oeuvre romanesque qui ne peuvent vivre qu'un dialogue imaginaire avec leur père, de sorte qu'à travers ces histoires entre père et fils à travers des cartes postales, se joue l'impossible discussion entre Dominique et Ramon Fernandez. Certes, le père disparaît, mais non sans léguer à son fils son goût du danger et une attirance pour la clandestinité : d'où la justification de la seconde date, porteuse elle aussi, d'une double signification. Le 25 août 1944, date officielle, date historique, est le jour de la libération de Paris, événement qui donne lieu à une double scène dans le roman : d'abord, David prend part à la fête, participe à la liesse générale, mais se réfugie bientôt dans le métro où, se soumettant au vice d'un mystérieux agresseur, il honore secrètement le père banni, qu'il porte désormais en lui.

***La pénombre dans le wagon mal éclairé, le clignotement des feux dans la nuit du tunnel, le manège silencieux de cet homme dont les gestes sans hâte semblaient obéir à un rite, le grincement des roues sur les rails, la plainte lointaine des trains qui s'enfuyaient, firent un décor religieux et un portique solennel à mon entrée dans le vice. Étoile, p. 85.***

Le vice, c'est ici le plaisir illicite, recherché par besoin de se punir. Désormais, après cette première expérience physique, la jouissance est liée au châtiment. David gagne donc au risque de sa vie, dans sa chair, l'auréole du père disparu. À partir de cet épisode, l'enjeu du désir réside à jamais dans le sentiment de faute. Cependant, le romancier jouant avec la chronologie a soin de brouiller encore les pistes, car si dans la réalité le 25 août 1944 est le jour du quinzième anniversaire de Dominique Fernandez, dans le roman cette date est remise en doute par le narrateur lui-même : « Est-il vrai que le métro ne circulait pas le 25 août, que je rêve en plaçant le soir de la libération de Paris l'épisode qui fixa mon sort ? » (*Étoile,* p. 82). La confusion chronologique est donc totale : le jeu de cette superposition temporelle qui unit père et fils, création et réalité a pour but de montrer la complexité de la quête d'identité, et, de là, l'ambiguïté de la recherche du plaisir.

Il ne s'agit pas d'accepter ou de refuser l'héritage d'un père qui s'est dérobé à ses devoirs mais de trouver le moyen de sortir vivant de sa quête d'identité. Tous les romans de Dominique Fernandez ont pour question centrale cette dette envers le père et, chacun à leur façon, donnent une dimension et un éclairage particuliers à la figure du père. Ne pas tuer le père dans *L'Étoile rose* est un choix du romancier qui préfigure les modalités de la quête d'identité entreprise dans les romans postérieurs : il s'agira d'une part de chercher à découvrir le mystère d'un père vivant, de comprendre la raison de son mode de vie (Friedrich dans *L'Amour*), et d'autre part de donner directement la parole au père, de lui confier la charge de l'explication et de la recherche du sens de son propre destin (Porfirio). Sans ce ressort essentiel de la création, on comprend aisément que les questions liées à la figure du père (et de là le récit du fils) restent dans le domaine du fantasme et de l'obsession, du souvenir torturant : les héros rêvent en secret et malgré

eux à leur père, font même un pacte avec un mort. Certes, la libération est synonyme de la découverte d'une nouvelle voie dans la clandestinité pour David, d'un nouveau culte de l'échec lié au plaisir, mais pour l'écrivain ce héros de la cause homosexuelle n'est-il pas aussi le moyen de transformer le jour de sa propre naissance en une renaissance ?

## 2) « Qui suis-je ? »

Impossible de choisir entre son père et sa mère, de négliger la figure du premier ou de se défaire des principes d'éducation de la seconde. Plus qu'un conflit entre des puissances antagonistes, c'est une lutte entre la vie et la mort que doit livrer le personnage. Se soumettre aux règles décidées par la mère, c'est accepter la rigueur, le travail, la vigilance comme conduite morale ; suivre le père, c'est s'exposer à la réprobation, sortir du rang pour connaître le frisson d'une existence dangereuse. Mais il faut, pour comprendre comment l'adolescent et l'adulte peuvent construire leur vie dans cette dualité, dépasser cette opposition trop schématique pour épouser vraiment toutes les sinuosités du destin. « L'ambivalence cruciale » de la création romanesque fernandezienne, désignée dans une alliance de termes célèbre (« la gloire du paria »), rend précisément impossible la dissociation de ces deux pôles de l'existence des héros : le prestige et l'infamie. En est la preuve l'échec de la tentative de Pier Paolo, qui, pour avoir cru trouver une solution à sa duplicité en vivant successivement l'expérience d'un artiste fêté, d'un homme public récompensé, et celle d'un homosexuel honteux, voit peu à peu le déséquilibre s'installer pour compromettre tout à fait son existence. La quête d'identité ne peut donc se jouer par le choix. Choisir est d'ailleurs assimilé par l'auteur, qui reprend ici la leçon gidienne, à une monstruosité sociale :

***Choisir, choisir. Éliminer. De mutilation en mutilation, l'homme arrive à la mort... Qu'est-ce que ta petite mutilation physique, Porporino, à côté de cette immense castration spirituelle et morale ? [...] Toi, tu n'accèderas jamais à un rang social défini, c'est-à-dire que ta place sera partout à la fois sur la terre. Toi, tu n'atteindras jamais à la maturité, c'est-à-dire que le temps de ta vie humaine ne sera pas disjoint du temps infini de l'univers, qui ne connaît ni âge, ni degré, ni évolution, ni épanouissement ! Enfant ou vieillard, homme ou prince, qui es-tu ? Toi, tu n'es nulle part, tu n'es personne, tu n'es rien, c'est-à-dire que tu es tout ! Porp., p. 369.***

C'est à Porporino que le prince de Sansevero s'adresse ainsi, Porporino qui lui-même a été si longtemps tourmenté par la question de son identité. Inquiet de trouver un sens à son existence, de savoir si une place existe pour lui, Porporino réserve un chapitre entier au problème de la détermination de l'identité (« Qui étais-je ? »), mais cette interrogation est en fait, comme le montre le discours du prince, le sujet central des mémoires du castrat. Le passé du titre indique déjà que, pour Porporino devenu castrat, la question est dépassée, non pas résolue mais sans validité puisque le castrat s'est dépouillé de son identité pour épouser l'indistinct, a quitté le monde des réalités pour rejoindre la sphère mythique. Cependant, sa recherche d'identité, Porporino a dû l'aborder par la question de l'identité sexuelle : comment parvenir à assumer l'héritage du père quand on doit son prénom à l'existence d'une femme ? Rétrospectivement, Porporino prend conscience de son double bonheur : celui d'avoir connu, à son insu, le bonheur à San Donato, lieu où se

perpétue la tradition de l'échange des rôles et des prénoms entre les sexes, puis celui qui lui a presque toujours échappé parce qu'il l'a toujours considéré comme une différence, comme un manque : le bonheur d'être castrat, et d'échapper ainsi à la maturité.

Se faire un nom pour Porporino est une obligation, un rite dicté par le Conservatoire qui couronne la fin des études et marque le terme de l'initiation, le moment où l'élève doit monter sur scène et renoncer à son identité originelle, au nom du père. Le choix du pseudonyme est donc un passage obligé pour Porporino qui espère ainsi se libérer du poids de son passé, mais ses efforts trop timides et sa très grande sensibilité ne lui permettent pas de s'affranchir. La forme même du pseudonyme [43] qu'on lui choisit (« Nicola Porpora est mort l'autre jour. Que dirais-tu de t'appeler Porporino ? », p. 108) et surtout la vision de son père en rêve montrent bien que son identité reste déterminée par celle d'un autre dont il doit supporter le pouvoir : Porporino est encore fils et enfant, entravé dans ses actes et dans ses pensées. Son père vient hanter son sommeil, l'avertir et le menacer de sa vocation pour l'échec ; croyant pouvoir se protéger, et séduit pourtant par cette Cassandre, Porporino répond : « Ô mon père, [...] je m'appelle maintenant Porporino » (pp. 203-4), mais le destin est déjà décidé et le pseudonyme, loin d'être l'occasion d'une nouvelle vie, donne confirmation aux complexes déjà présents chez Porporino. Prisonnier des sanctions d'échec répétées par son père, Porporino est condamné à l'ombre et au second rôle, incapable d'exploiter son talent pour obtenir le rôle qu'il mériterait.

Comme Porporino, Roman (*Une fleur de jasmin...,* p. 134) et Winckelmann (*Signor Giovanni*) ont recours au pseudonyme, non pas pour s'exposer aux feux de la célébrité mais pour sacrifier au rite de l'anonymat, pour mieux montrer à quel point il est difficile de s'engager dans la quête du plaisir et de la libre jouissance : cacher son identité, dans ces deux cas, c'est se cacher à soi-même son désir et montrer à l'autre son incapacité à assumer son identité profonde, ses goûts et ses attirances. Pour Winckelmann, plus forte et plus intense a été la motivation pour adopter, au moment de céder à la tentation du plaisir, une identité d'emprunt. Déjà célèbre et honoré sous un nom réel qui porte pourtant dans sa signification une ambiguïté profonde — « Comment traduire "Winckelmann", sinon par homme de rebut ? » (p. 42) —, l'archéologue choisit donc d'ajouter à un état civil qui pourtant indique la bassesse de son extraction le masque d'un faux nom qui dissimule autant qu'il révèle son moi profond, son identité sexuelle :

***À l'article de la mort, il rejette jusqu'au pseudonyme: il n'est même plus Signor Giovanni, il devient Monsieur Personne. Sans nom ni identité. [...] comme s'il nous disait : « Ce n'est pas moi Winckelmann, qui ai passé huit jours dans le port adriatique avec mon voisin de chambre, ce n'est pas moi Winckelmann, qui meurs assassiné ; mais un autre qui s'est glissé dans mon enveloppe, et que je ne connais pas, et que je désavoue en cet instant solennel où nul n'aurait le courage de mentir. Vous trouverez mon état civil dans mon passeport : mais vous enterrerez le cadavre d'un autre. 011Giovanni, p. 40.***

La remise en cause totale de l'identité, passant par l'emploi du pseudonyme, a ici pour ultime résultat la mort dans une dépossession complète de soi. Winckelmann, comme

[43] Le suffixe italien *-ino* est un diminutif, c'est donc par rapport à un castrat plus illustre, bref, un modèle inaccessible dans l'ombre duquel il lui faudra rester, que Porporino accepte de prendre place, de commencer sa vie et sa carrière.

nous le montre le narrateur, faute d'avoir pu atteindre une existence qui équilibrât et liât ses deux vies, ne peut que mourir dans une obscurité totale non seulement due au crime mais aussi à l'annulation de son être. L'instant final, la mort, coïncide avec la réconciliation, la réunion de deux vies incompatibles : celle du fils de cordonnier devenu, par un labeur et des efforts continuels, un érudit admiré, et celle de l'homme qui rêvait de succomber à ses désirs.

Toutefois le choix même du pseudonyme, Signor Giovanni, en dit long aussi sur le but de la recherche du héros. Giovanni n'est en fait que la traduction italienne de son prénom de baptême, Johan : il faut donc envisager, dans ce choix d'un pseudonyme qui ne fait qu'effacer le patronyme pour adapter au lieu sa personnalité individuelle, la volonté de Winckelmann de renoncer et même de mourir à la patrie paternelle pour mieux renaître en terre de plaisir et de libération. Incapable d'aller jusqu'au bout de son désir de renaissance personnelle, Winckelmann s'offre cependant à la mort en choisissant celui qui lui donnera enfin le plaisir. L'idée de la traduction du prénom comme moyen de se choisir un pays d'élection est d'ailleurs présente dans d'autres romans. Le rite de la traduction du prénom entre dans la quête d'identité qui est placée au centre de *L'Amour*. L'enquête onomastique occupe une place essentielle dans la découverte de soi et vient révéler des éléments nouveaux, jusque-là insoupçonnables, sur la personnalité des sept compagnons.

***Friedrich qui sous ce nom allemand pouvait se croire « riche de paix », eut la surprise, en devenant Federico, de se découvrir « riche de foi » : et sans doute, pensa-t-il, de paix son coeur n'en connaîtrait plus tant que Franz se contenterait de lui donner sa main à presser, ou que lui-même ne trouverait pas la force de renoncer à ce simulacre. Seule lui restait, pour croire dans leur amour, la foi ; une foi de plus en plus dépourvue de fondements, de plus en plus irraisonnée, à mesure que passaient les semaines sans que Franz se décidât à élargir sa concession, ni lui à secouer le joug de la servitude hebdomadaire. Comme les noms italiens semblaient traduire l'histoire intérieure de chaque Frère et sa personnalité la plus intime ! Am., p. 326.***

C'est précisément parce que Friedrich doit choisir entre le danger et la honte de sa quête du plaisir au Pincio et le confort bourgeois de Lübeck, c'est-à-dire entre cette foi ambiguë signifiée par son prénom italianisé et la solidité rassurante de son prénom de baptême, que l'on doit concevoir l'interrogation sur l'identité comme l'indice déterminant d'un écartèlement intérieur. Friedrich, contrairement à Franz qui, devenu Francesco, achève sa métamorphose pour parvenir au terme de son parcours mystique et devenir un second saint François d'Assise, ne peut progresser dans la voie qu'il croyait suivre : son prénom italien creuse le fossé qui s'est formé en lui au moment de son départ de Lübeck, et souligne l'incompatibilité entre le fils d'Herr Overbeck et le jeune peintre parti pour vivre sa passion, l'art et l'amour avec Franz.

La quête d'identité indispensable à l'évolution du jeune héros pose la question du rôle que tout homme rêve de jouer et du rôle qu'il est, en fait, en mesure de jouer. Le père, une fois encore modèle et source d'interrogation, est au coeur du problème du choix. C'est d'abord parce que le père, sous sa figure lisse, cache un mystère que la quête d'identité apparaît comme une étape indispensable pour le fils :

***Friedrich aurait pu croire que le succès de son négoce et sa réussite politique satisfaisaient à toutes ses aspirations, jusqu'au fameux jour où les deux petits livres dissimulés en haut de la bibliothèque et signés : Christian Overbeck, étaient tombés sous ses yeux. Ce fut un trait de lumière : le maire était écrivain à ses heures, mais surtout il avait un prénom. Deux syllabes qu'on n'entendait jamais dans la maison, qu'aucun de ses amis n'employait pour lui adresser la parole, dont même sa femme ne se servait pas. [...] Quels souvenirs d'enfance, quels désirs, quelles imaginations que n'avait pas pu étouffer la carrière officielle menaient leur vie cachée à l'abri de ce prénom ? Am., p. 31.***

Si le plus souvent le nom du père constitue le problème majeur du personnage engagé dans sa quête d'identité — contraint à assumer un nom difficile à porter, synonyme de honte et d'opprobre et dont les seules issues sont de parvenir à devenir célèbre pour effacer ce précédent ignominieux, gommer ainsi l'existence du père, ou confirmer cette définition par une fidélité aveugle, sacrifiant ainsi sa propre existence à celle de son père —, Friedrich quant à lui est placé devant un dilemme différent, celui de la définition individuelle, du secret gardé sur une nature profonde. Taire le prénom est pour Herr Overbeck un moyen de garder le silence sur l'autre lui-même, sur celui qui demeure mystérieux et invisible, sur l'auteur d'*Anakreon und Sappho,* et de ne pas montrer comment il sacrifie la part la plus intime de lui-même, celle de ses désirs et de ses fantasmes, à l'homme de la réussite publique en s'astreignant à de sévères règles de vie. Le prénom est donc ici le moyen trouvé pour se protéger et pour dissimuler sa duplicité, mais aussi l'aveu d'une incapacité, celle de s'autoriser à être soi-même. S'illustre à travers le bourgmestre-poète l'opposition qui a nourri l'oeuvre de Thomas Mann, celles des inconciliables figures du poète et du bourgeois qui, quand elles s'affrontent au coeur d'un même être, ne peuvent que conduire au sacrifice de l'une ou de l'autre.

Friedrich est donc amené à connaître le même tourment que son père : peintre, il lui faut à Rome choisir entre une destinée dangereuse dans les allées du Pincio, le plaisir monnayé sans jamais l'espoir du repos, nourriture et fruit d'une oeuvre artistique, et l'existence douce mais monotone de la cité hanséatique, choisir de vivre ses désirs ou de les taire en renonçant aussi à l'art et en cachant à tous Federico sous le masque de Friedrich Overbeck. Modifier son prénom implique la réflexion sur l'identité et génère une insatisfaction profonde devant les éléments apportés par la quête pourtant commencée, le refus de se placer docilement au sein d'une lignée et le besoin de tenter de faire de son nom un bien qui permette un engagement entier dans la quête du plaisir et de la liberté.

Se faire un nom est donc chose difficile dans la mesure où le nom est justement déjà fait par le père et jette le discrédit sur le fils. S'interroger sur soi implique une suppression du nom du père pour effacer le père absent qui repose sur la remise en question de l'identité choisie par les parents : le prénom. Cette interrogation paraît être une habitude romanesque chez Dominique Fernandez, avec une prédilection pour l'analyse d'un prénom : Jean. Pas moins de quatre personnages principaux se prénomment Jean (Jean, *L'Aube* ; John, *Lettre à Dora* ; John ou Giovanni, *Signor Giovanni* ; Giovan ou Gian, *Le Dernier des Médicis*). Cette répétition étonnante à première vue a toutefois une explication car les deux derniers protagonistes ne sont pas baptisés par le romancier mais sont des personnages célèbres qu'il a mis en scène dans deux de ses romans ; cependant, c'est aux différentes analyses produites par ce même prénom, transformé,

traduit et trahi qu'il faut prêter attention pour comprendre le rôle qu'occupe le prénom dans la recherche d'identité et dans les rapports du personnage au plaisir.

***Les garçons siciliens s'appelaient presque tous Salvatore : le sauveur, celui qui est appelé à sauver la Sicile de ses déboires chroniques ! Dans le choix des prénoms on retrouvait ainsi les deux traits du génie sicilien : l'exaltation utopique et la castratrice ironie. Peut-être la mère de John avait-elle joué à son fils le même tour : John, Johannan, « favorisé par Yahvé ». Yahvé l'avait favorisé, ça on pouvait le dire ! Dora, p. 239.***

Comment se croire « favorisé » quand on est incapable de vivre sans se mortifier, quand tout espoir de bonheur devient une source de douleur dans son irréalisation ? Comment peut-on même supporter de se savoir « favorisé » quand on rêve d'échec, quand on ne sait rechercher que la réprobation et la condamnation ? Et pourtant, ce prénom dans son inadéquation à la personnalité a justement son mot à dire dans sa recherche d'identité. L'interprétation ironique donnée ici sert de point de départ et de première lecture aux autres Jean de l'oeuvre mais livre aussi un élément inattendu puisque c'est la mère qui a présidé au choix du prénom : l'enfant était donc d'emblée, par celle qui représente la rigueur, le sens du devoir et de la morale, destiné à de hautes ambitions, à racheter les fautes et effacer la trace du père dont l'histoire lui est d'ailleurs tenue secrète. Le prénom, premier signe social sur lequel peut intervenir le héros, supporte en premier lieu la nouvelle orientation à donner à sa vie. Ainsi, par esprit de provocation, Giovan Gastone décide de réduire son prénom pour mieux montrer sa différence et son refus de représenter le prestige familial.

***« Giovan, c'est trop près de Johann. Je n'étais déjà pas si fier de porter le nom du Baptiste et protecteur de Florence, un nom si noble, comme tu le disais, Peppino. Tu me vois affublé du même nom que celui qui achète le coeur de ma soeur pour 600 000 thalers ? Appelle-moi désormais Gian Gastone. » Médicis., p. 54.***

Giovan Gastone devenu Gian Gastone ne s'est pas seulement offert un diminutif, il a littéralement réinventé son prénom pour marquer sa volonté de s'exclure de la sphère paternelle, du pouvoir et de la tradition : puisqu'il ne peut pas changer son patronyme, puisqu'il doit le porter comme un poids, il doit s'efforcer de se rendre indigne de son héritage et de son nom de baptême, de ce qui lui appartient en propre, son identité et donc son double prénom. Méthodiquement, il personnalise à sa façon son prénom pour manifester son identité. Mais ce n'est en fait qu'après s'être attaqué au prénom qu'il doit à la lignée maternelle (Gastone), qu'il vide de son sens en l'abrégeant son premier prénom (Giovan) :

***« Gastone, viens ici ! — Gastone ? Vous avez appelé votre chien Gastone ? Est-ce possible, Votre Seigneurie ? — Et pourquoi pas ? Si je porte, moi, un nom de chien, pourquoi mon chien n'aurait-il pas le droit de le porter ? — Un nom de chien ! Votre Seigneurie veut plaisanter ! Votre grand-père maternel s'appelait Gaston, Gaston d'Orléans, voilà pourquoi on vous a baptisé ainsi. — Et pour faire oublier que c'était un nom de maître d'hôtel ou de chien, on y adjoint un nom plus noble, Giovanni. — Celui qui a baptisé le Christ et en qui les Florentins vénèrent leur protecteur. » Il haussa les épaules et continua à jouer avec son chien, l'appelant à haute voix « Gastone ! » et criant avec son nom à travers la place plus souvent et plus fort qu'il n'eût été nécessaire, s'il n'avait cherché à montrer***

***avec le maximum d'ostentation quel cas il fallait faire d'un fils de grand-duc affublé d'un nom de chien. Médicis, p. 45.***

Un chien, voilà tout l'égard que méritent ses origines pour Gian Gastone, mais cette démarche lui paraît sans doute trop timide encore pour montrer vraiment à quel point il désire faire éclater aux yeux de tous la bassesse et la vulgarité de ses origines. Il se dévalorise à dessein afin d'entraîner à sa suite toute sa famille, ses ascendants y compris, non pas seulement pour satisfaire son désir d'échec mais pour dévoiler le secret, pour révéler la vérité et rendre justice à sa manière et rendre à sa lignée la place qu'elle mérite. S'attaquer à l'image de la famille, s'attaquer au masque, c'est pour Gian Gastone le moyen d'anéantir tous les efforts paternels pour cacher la réalité et ruiner ainsi définitivement l'étiquette imméritée. Le travail sur le nom et le prénom constitue la première étape de son règlement de compte avec sa famille, lequel trouve son parachèvement dans la subversion des images et du langage. Il s'agit bien pour Gian Gatsone de tuer, de ruiner et de souiller même ce que l'on a pu aimer :

***Tout à coup il s'écria qu'il n'en avait niente da fregare, de ce clair de lune et de ce paysage vaporeux. La princesse le regarda stupéfaite. « Niente da fottere, si vous voulez que je sois clair. » — Oh ! mon prince, pas vous ! » Plus courageuse que moi, elle osait reprendre mon élève sur la vulgarité de ses tournures, sans se douter qu'il faisait exprès de souiller les grandeurs médicéennes en les roulant dans l'argot boueux de Damiano. « Si je n'ai pas le droit de dire ce que je pense, vous allez voir ce qui me reste à faire. Un acte dont vous serez la seule responsable ! » Il ordonna aux argousins de s'approcher. « Donne-moi ta corde. » Le garde rapporta que le prince la lui avait arrachée de sa poche. Puis avant que ni lui ni son collègue n'eût deviné l'intention du jeune homme, celui-ci lia la corde à une grosse pierre, la pierre au cou du chien, enfin poussa le chien dans le fleuve et regarda couler à pic l'animal. Le cadeau de son frère, la consolation de son amie disparut dans un tourbillon. Médicis, pp. 78-9.***

La volonté de provoquer, le besoin de rester seul, inconsolable et incompris, convaincu de ne mériter l'estime, l'amitié ni la tendresse, commandent les actes de Gian Gastone qui trouvent leurs premières justifications dans l'histoire secrète de sa famille, dans son héritage et dans son identité. Il s'invente un rôle de justicier dans sa nécessité de détruire tout ce qui pourrait rappeler le prestige immérité de sa famille. Il refuse d'être appelé « Votre Seigneurie » par Damiano, non seulement comme il le prétend par désir d'anonymat, mais aussi parce que s'est engagée en lui cette lutte pour réduire à néant cette noblesse dont on veut qu'il devienne le représentant. Cette rage de l'anéantissement des vertus, des valeurs et de soi est le seul moyen qu'il a trouvé pour mettre en accord sa vie et ce qu'il a décelé être la véritable identité de ses géniteurs :

***Dis-moi où est notre honneur ! Dis-moi si ma mère, avant d'obtenir son rapatriement, ne s'est pas ingéniée à humilier par tous les moyens son ducal époux, et si lui, de son côté, pour rétablir sa dignité au sein de sa famille et se réhabiliter devant l'État, a trouvé d'autres moyens que les exercices de piété et les momeries cléricales. Médicis, p. 37.***

Nommer son chien Gastone et transformer Giovan en Gian, c'est surtout et très paradoxalement la seule voie possible pour le jeune homme de rester fidèle à ses deux géniteurs, leur montrer une fidélité par la trahison, en dévoilant l'insoupçonnable vérité, en violant la loi du secret, en montrant que la piété paternelle n'est qu'une grimace indigne

du patronage de saint Jean-Baptiste et la retraite maternelle n'est qu'un moyen de se vautrer dans la débauche à l'abri des regards et de se livrer à ses instincts les plus bestiaux.

Gian Gastone a choisi d'assumer la part cachée de son héritage en construisant sa vie sur la déchéance et les excès, en ne retenant comme modèle que la partie la plus méprisable de ses parents. On comprend après cette hérédité choisie pourquoi toute sa rigueur est mise au service d'une théâtralisation de ses actes déshonorants. Il parvient au prix de sa vie à se rendre digne de cette duplicité contenue dans son prénom, à être le trait d'union, dans l'infamie, entre son père et sa mère, eux qui n'ont jamais su vivre ensemble.

À travers Gian Gastone se joue de façon exemplaire la recherche d'identité d'un personnage né double, sa foi dans l'infamie et sa volonté de se voir rejeté sont les conséquences de ses refus successifs : refus du mensonge, refus du jeu social et refus de soi. Le questionnement sur la double identité donnée par un prénom double, plus intellectualisée chez Pier Paolo, aboutit pourtant à des refus semblables à ceux de Gian Gastone. Si ce dernier veut montrer sa différence vis-à-vis du saint qui s'est nourri de sauterelles dans le désert en se goinfrant de gâteaux, Pier Paolo, quant à lui, sans modifier son prénom, sans même chercher à adopter un pseudonyme, en vient pourtant à interroger la destinée des patrons catholiques sous lesquels l'ont placé ses parents en lui donnant cette duplicité de naissance :

***Qui était ce nouveau-né que ses parents baptisèrent Pier Paolo ? Pierre et Paul ! Comme si on pouvait vivre uniment sous deux patronages aussi opposés ! Pierre : qui fit de Rome la ville du pontificat et transforma l'évangile de Jésus en religion de l'autorité. Un esprit solide, étroit, un des douze premiers apôtres, ami personnel du Christ, dépositaire de son message, attaché à la lettre de son enseignement, attelé à la tâche de construire l'Église, respectueux des rites et des hiérarchies, adepte du juste milieu, soucieux de ne pas choquer, ennemi des innovations. Et Paul, tout le contraire, inquiet, mystique, excessif, n'ayant pas connu le Christ et par là même affranchi de toute fidélité littérale, voyageur autant que Pierre fut sédentaire, parcourant le monde pour le convertir, violent, impopulaire, de caractère difficile même pour ses amis, de plus en plus isolé malgré l'affection d'une poignée de disciples, courant après le martyre, redoublant d'efforts à mesure qu'il approcha du but. Ange, p. 18.***

Pier Paolo trouve dans son prénom la raison et le sens de son existence ; plus qu'une signification, c'est la preuve de sa prédestination qu'il y trouve, la confirmation du sens qu'il s'était donné à lui-même. Le prénom prend place dans une logique déterministe qui le dispense de tout effort pour infléchir le cours de sa vie : peut-on quelque chose contre ce que l'on sait être une fatalité ? À travers une lecture personnelle des Écritures Saintes, forcément guidée par sa subjectivité, Pier Paolo, pour des raisons apparemment intellectuelles mais en fait sensibles, choisit de se laisser guider par Paul au lieu de se laisser sauver par Pierre, il donne libre cours à la tentation de l'aventure et du danger en refusant de prêter attention au père (ici le Père de l'Église), à celui qui, par ses règles et son autorité, promet la vie sinon le plaisir.

***Pierre étalait sur mon lit une chemise blanche, un costume sombre, nouait une cravate à mon cou et m'envoyait à Venise ou à Cannes défendre mes films devant***

***les jurys de festivals. Paul me déshabillait en hâte, ne me laissant qu'un maillot, une culotte de football et l'ordre de rejoindre au bout de la ligne de tramway les ragazzi dans les terrains vagues au pied des maisons populaires. L'appartement de via Eufrate, qui t'a choqué par son luxe romain ? Acheté sur l'injonction de Pierre. Paul a toujours refusé de monter l'escalier de marbre à la rampe de bronze doré. Il attendait le crépuscule pour se présenter à la porte de service et m'emmener sans tarder vers les louches attractions de la gare. Qui devais-je écouter pour rester fidèle à moi-même ? L'un me souhaitait respectable, dans l'intérêt des causes que j'avais à soutenir, l'autre aurait voulu que je jette aux orties toute dignité. [...] Un jour pourtant l'un des deux a gagné. Ange, p. 22.***

Impressionné par la vie et le caractère de saint Paul mais déçu par sa mort qui n'a laissé aucun souvenir, n'a inspiré aucune oeuvre et ne paraît pas à la hauteur du personnage, Pier Paolo imagine pouvoir remplacer le héros de la foi en rejouant le dernier acte de sa vie afin de lui offrir une fin spectaculaire, une vraie fin de martyr digne de cette existence marquée par les scandales. Cette identification fondée sur une relecture païenne et, on l'a dit, personnelle de la vie de saint Paul est déjà un moyen de s'inventer une mort exceptionnelle, et surtout, une façon de réduire une dichotomie qui a marqué la vie de ce héros. Dominique Fernandez, qui livre dans ce roman son interprétation la mort de Pier Paolo Pasolini et qui, rappelons-le, ne s'est pas contenté de se promener à Bologne pour sentir et imaginer son héros mais a consulté, lu et vu de nombreux documents de Pasolini, a peut-être conçu son idée de l'interprétation du prénom double et de l'identification à saint Paul après la lecture d'un scénario[44] que Pasolini n'a pas eu le temps de réaliser.

Sa fin, son martyre, Dominique Fernandez imagine que Pier Paolo les offrent à saint Paul en se laissant défigurer et assassiner sur une plage d'Ostie, n'ayant pu supporter plus longtemps de dissocier en lui le cinéaste, l'écrivain qui a vécu le jour, et l'homosexuel qui recherche nuitamment le frisson des rencontres dangereuses. Il donne finalement la préférence au plaisir, à ce qui doit fasciner et inquiéter et fait de sa tragique fin un acte de réparation et d'hommage pour celui qui n'a pas su mourir de façon éclatante, et, à travers saint Paul, à l'homme qui n'a pas eu le courage de vivre au grand jour ses désirs, qui n'a pas osé être lui-même, ne se révélant vraiment qu'à l'ultime instant. Les dates (tirées de la chronologie réelle de Pier Paolo Pasolini) viennent d'ailleurs apporter leur interprétation symbolique car si, comme le commente Pier Paolo, narrateur attentif de son propre sort, c'est le jour de sa fête que commencent pour lui les persécutions policières et médiatiques (p. 237), c'est aussi le 2 novembre, jour de la Toussaint, que Pier Paolo est découvert mort, retrouvé tel qu'il a toujours été la nuit, cherchant dans la quête du plaisir un châtiment, et donc enfin réconcilié dans sa duplicité, Pierre ayant en quelque sorte veillé une dernière fois à la mise en scène, à l'écriture du martyre de Paul, tandis que l'autre était acteur.

La mort de Pier Paolo signifie-t-elle l'échec du travail de Pier, son incapacité à sauver par la réflexion et la création, à rationaliser le culte de l'échec par une transposition efficace ? Comment ne pas penser que cette mort spectaculaire, cette dernière *Croce e delizia,* n'est pas en fait ce qui confère enfin à Pier Paolo la pleine mesure de son identité,

[44] *San Paolo,* Turin : Einaudi, 1977 ; trad. en français par Giovanni Joppolo : *Saint Paul,* Paris : Flammarion, 1977.

ce qui révèle enfin l'ambiguïté des questions que posaient des comportements apparemment inconséquents, mais qui trouvaient en fait d'emblée leur sens dans la dualité de ce prénom ? Ici la quête d'identité, le déni du père (même symbolique), se jouent dans les actes, dans les tourments du désir et dans les enjeux du plaisir.

*Dans la main de l'ange* montre que la recomposition du passé, la relecture continue des événements qui jalonnent une existence sont les conditions de la réponse à l'énigme de l'identité. Mais dans ce parcours Dominique Fernandez s'est montré étonnamment scrupuleux et respectueux à l'égard des sources biographiques de son héros, beaucoup plus qu'il ne l'a été dans *Porfirio et Constance* où pourtant aucune réelle recherche ne lui était nécessaire, puisque les événements qu'il choisissait de recréer étaient ceux que son propre père, Ramon Fernandez, a vécus. Le romancier a décidé de modifier la réalité, de changer les noms et les dates pour se donner plus de libertés, et pour, a-t-il dit, ne pas se sentir historien[45] mais bien romancier, et se permettre ainsi de mieux comprendre qui a été son père. Il fait donc de Porfirio un enquêteur qui se lance à la recherche des raisons de son échec politique et de son ratage personnel, avec la volonté par l'écriture de savoir enfin qui était Constance, son épouse. C'est en retournant aux sources, aux origines de leur destinée, en déterrant les racines de leurs deux arbres, en interrogeant l'histoire de celle qui a grandi « quatre évangiles » en main, et sa propre enfance vécue dans le laxisme de « l'école du Sud » puis sous le joug d'une mère possessive, que Porfirio espère pouvoir comprendre enfin quel fut le sens de son existence :

***Trois ans, ce ne sera pas trop pour me demander si un homme tel que moi, flottant dans les vêtements trop larges d'une éducation élastique, pouvait entrer dans le moule stricte de ta morale, et s'il n'eût pas valu mieux, pour toi, pour moi, pour nos enfants, qu'au lieu de te raidir en découvrant l'incompatibilité de mes habitudes avec tes principes, tu eusses accepté de rire avec moi sans cause, ou même quand il y avait un motif de me blâmer. Éc. Sud, p. 34.***

Porfirio devenu historien, psychologue et annaliste, s'applique à recréer et à construire à partir d'événements, de détails et d'objets retrouvés l'oeuvre de sa vie. Il reconstitue le passé grâce à une rigueur nouvelle (celle dont l'apprentissage est raconté dans la « vita nuova »), celle-là même qui lui a tant fait défaut au début de sa vie. L'écriture lui fait découvrir aussi la vertu de la patience, qualité obligée pour celui que l'exil contraint à renoncer aux bruits du monde. Le temps, non plus accordé au mol abandon dans des plaisirs faciles mais à l'effort entièrement tendu pour remonter sa pente et reconnaître ses fautes, lui fait prendre conscience du rôle qu'il lui faut assumer : à la recherche du sens de son histoire, il lui faut écrire pour lui-même et pour quelqu'un, c'est donc, après s'être adressé à Constance, pour ses enfants qu'il écrit ses mémoires, comprenant par l'écriture qu'il est père.

La nécessité de se trouver un juge efficace et implacable, dictée par son besoin d'être reconnu non seulement responsable mais aussi coupable, est la justification romanesque de cette longue lettre adressée à une sorte de tribunal familial où la rigueur

[45] Dans son éreintement du film *Farinelli,* Dominique Fernandez précisait sa distinction entre le romancier et l'historien, et donnait une définition assez précise de sa conception de la création romanesque : « Certes, les auteurs d'un ouvrage de fiction ne sont pas tenus de respecter platement la vérité. Mais à condition qu'ils sachent imaginer dans le sens de l'histoire, en comblant les lacunes de la science historique. » « L'Empire des castrats » [à propos du film de Gérard Corbiau], *TéléObs,* 2 mai 1996.

de son ex-épouse puis celle de sa fille permettent à Porfirio d'être jusqu'au bout de sa quête exigeant avec lui-même : l'homme réprouvé doit faire son oeuvre dans le silence mais pour rompre le secret et permettre aux siens de comprendre qui il a été et aussi qui ils sont. Il livre à Vincent un message essentiel sur le plaisir et l'homosexualité, un véritable encouragement à aimer et à être heureux qui constitue pour le lecteur un passage d'une très grande beauté morale où le vrai sens de la quête du bonheur et du plaisir est délivré : « La nature n'est pas forcément hétérosexuelle, et il n'y a pas d'autre cause à l'homosexualité qu'un goût naturel. » (*Porf.,* p. 417)

Vincent devient ainsi le double abouti d'Étienne (*Les Enfants de Gogol*) et se trouve donc dispensé de parole dans le roman : fort de cet encouragement paternel à être lui-même et à vivre, riche du testament écrit laissé par Porfirio qui révèle les secrets de son énigme, il échappe, après avoir été tenté, au culte de l'échec et donc au besoin de sublimer ses angoisses par la prise de parole, l'action ou la création.

En donnant la parole au père, à son père, en lui offrant le moyen de s'expliquer, Dominique Fernandez met un point d'orgue à une antienne de son oeuvre romanesque, il reconstitue enfin le puzzle familial et fait le portrait de son père abordé seulement jusque-là sous forme d'éclats : Ramon Fernandez devient Porfirio. Le romancier décide de le faire naître sous un nom sicilien sept ans avant la date réelle de sa naissance et de ne pas le faire mourir le 2 août 1944 pour lui laisser le temps de s'expliquer, de rassembler les éléments qui ont constitué sa vie. Souci de liberté créatrice comme il l'a dit [46] ou volonté de conserver une part de mystère ? Ainsi, il tait dans son roman la partie la plus brillante et reconnue de son père, l'oeuvre du critique, de l'auteur d'ouvrages admirés sur Gide, Molière, Proust ou Balzac...

Le romancier décide de ne retenir que les fautes de sorte que l'écriture prend une signification personnelle et publique. Porfirio doit établir un rapport nouveau avec les mots, la fiction remettant les compteurs à zéro : un seul livre pour le père démissionnaire et l'auteur d'articles politiques fourvoyé, mais ce livre est le livre de sa vie au sens propre comme au sens figuré, sa seule réussite.

En préférant le roman à l'essai, Dominique Fernandez a choisi la recréation, la rigueur du vraisemblable et le relief de la vie dans toutes ses ambiguïtés, et il a achevé un geste depuis fort longtemps ébauché, celui d'évoquer le problème du père. Mais il ne faut pourtant pas s'y tromper, les livres de Ramon Fernandez, que son fils a dit après la Libération avoir « disparu des bibliothèques », ont avant même l'écriture de ces mémoires imaginaires retenu son attention et il a ainsi favorisé la réédition de ces oeuvres[47]. Il faut donc admettre que l'écrivain a voulu, consciemment ou non, dissocier dans la figure de son père l'homme digne d'une estime littéraire et intellectuelle (qui a d'ailleurs aidé son entrée dans le monde littéraire des années soixante[48]), la personnalité publique et l'homme de la vie privée.

Dominique Fernandez, premier et seul enfant à s'appeler Dominique dans une lignée de Ramon ne pouvait que s'interroger sur son identité et sur celle de son père[49]. Ce n'était

[46] V. *Le Métier d'écrire.*

[47] *Molière* et *Proust* en 1979, *Balzac* en 1980, *Messages* en 1981 et *Gide* en 1985.

donc pas un hasard si le héros de son premier roman, *Oeil de feu* (inachevé, inédit et écrit à l'âge de douze ans), se nommait don Ramon. Plus tard, le romancier se montrera encore obsédé par la figure du père non seulement par les représentations qu'il en fait mais aussi par la cette façon de donner à des personnages le nom de son père. Dans *Porporino,* il donnera ainsi à un personnage mystérieux et inquiétant le nom de don Raimondo (*L'École du Sud*), nommera de l'anagramme du prénom paternel le héros d'*Une fleur de jasmin à l'oreille* (Roman) et prénommera Ramon (*Ange,* p. 180) un *ragazzo* balafré que Pier Paolo rencontre sur la Place d'Espagne à Rome. Faut-il voir dans ces occurrences une simple fantaisie de la part de l'écrivain, ou le signe d'une obsession qui le contraindrait à rendre son père, d'une façon ou d'une autre, présent dans son oeuvre ? Reste que l'image du père est bien le centre de toute sa création, le point qui motive toutes les quêtes et toutes les créations, la force et l'inquiétude qui ordonnent l'interrogation et dont découle le travail d'anamnèse et d'écriture, conditions *sine qua non* de la découverte de la vie et du plaisir.

*

Dominique Fernandez, qui porte un prénom bisexué, était peut-être plus enclin qu'un autre à s'interroger sur l'identité sexuelle et surtout ne pouvait pas imaginer possible de dissocier la question « qui suis-je ? » des questions « qui est mon père, cet absent ? » et « comment parvenir à vivre ? ». Dès le premier roman ces questions sont posées mais c'est par la rigueur, par une quête plus ordonnée et plus construite, en perdant la confusion poétique qui présidait à *L'Écorce des pierres* pour gagner en ambiguïté psychologique et en efficacité dramatique, que Dominique Fernandez a pu explorer les différents moyens d'interroger ce passé mystérieux et sombre dont il a hérité.

L'histoire des parents, et plus particulièrement celle du père, est une énigme à résoudre, une enquête à mener toujours plus avant dans chacun des livres par chacun des héros, tous héritiers maudits de cette quête à jamais insatisfaite. Pour Gian Gastone, la dénonciation de la nature réelle de son héritage est un moyen de se révéler à lui-même et au monde sa propre identité : il ne renonce pas à son héritage mais ne l'accepte qu'à condition, par son comportement, d'en révéler tous les aspects. S'il consent à être le fils du Grand-Duc, ce n'est que pour montrer la déchéance d'un monde qui avait espéré continuer à vivre sur un prestige reposant sur des mensonges.

Pour le héros, interroger la figure du père c'est donc immanquablement s'interroger

[48] En effet c'est d'abord François Mauriac, qui, ayant accepté de devenir son parrain en littérature et en religion au nom de son amitié pour Ramon Fernandez, a encouragé les débuts de Dominique Fernandez à *La Table ronde.* Le jeune écrivain a ensuite contribué très régulièrement à *La N.R.F* pendant dix ans, mais a donné son premier essai, *Le Roman italien et la crise de la conscience du monde moderne* (1958), et *L'Écorce des pierres* (1959), son premier roman, à Grasset.

[49] Il faut d'ailleurs noter à ce propos qu'il signe : Dominique Ramon-Fernandez, en 1948, sa première nouvelle (« L'Amour sorcier ») et ses deux premiers articles de critique littéraire pour *La Gazette des Lettres* sur Stendhal (« Stendhal ou le quarante et unième fauteuil ») et pour *La Table ronde* sur Stendhal et Pascal (« Un trop étonnant disciple ») et, en 1951 : D. R.-Fernandez et Dominique Ramon-Fernandez. Puis, en 1955, au moment où sa collaboration à *La Nouvelle Revue Française* débute pour rester régulière pendant dix ans, tous ses articles sont signés Dominique Fernandez, ce qui provoqua, se souvient l'auteur, la colère de sa grand'mère qui lui reprocha d'avoir renié son père.

soi-même et cette étape indispensable à toute quête initiatique, ce travail de définition ont pour constat qu'il est impossible d'échapper au piège de l'identité. Dans l'oeuvre romanesque, ces personnages de l'excès, devant renoncer au rêve de l'indistinct, au mythe orphique (mythe et rêve qui ne sont que la tentation d'une fuite loin du père), préfèrent vivre de façon ostensible cette prison humaine : par l'enfermement, par la provocation ou par le renoncement à leurs désirs... Ainsi, l'exploration de l'imago paternelle retrouve ses prolongements dans la recherche de modes de vie qui appartiennent à la marge, à la clandestinité, à ce que la société réprouve. Le roman est donc la réponse choisie par Dominique Fernandez pour échapper au sort de ses héros, tout en posant toujours, selon des déclinaisons variées, des latitudes et des éclairages différents, la même question de l'identité toujours habitée par l'énigme paternelle, question structurante de son oeuvre.

Ce questionnement, moteur de la création romanesque est aussi la condition de la découverte du plaisir : il faut d'abord gagner le droit de vivre par le devoir de la réflexion, par la recherche méthodique du père. L'écriture, seule, permet de rendre au père et ce n'est donc pas un hasard si les grands romans de Dominique Fernandez sont aussi les biographies de héros auxquels il laisse le soin de se raconter. L'écriture ne serait-elle pas, comme le montre Porfirio, le seul moyen de parvenir à la sérénité et d'avoir l'espoir de surmonter la crise de la quête d'identité ? L'écriture permet donc la découverte du plaisir, et cette liberté hérissée d'obstacles sociaux apparaît comme l'autre étape de la révélation de l'identité, celle où le personnage saisit le sens de ses ambiguïtés passées en les consignant par écrit, dans la douleur et le plaisir de l'écriture patiente et exigeante, dont il sait qu'elle est à présent son oeuvre véritable.

# CHAPITRE V : QUÊTE DU DÉSIR, QUÊTE DU MALHEUR ?

Le désir, torture des personnages fernandeziens, est sans nul doute ce qui structure le plus profondément leur quête du plaisir et les orientations de cette quête, ce qui détermine l'évolution des héros vers un long chemin de croix où le plaisir va de pair avec la souffrance, où la recherche de la satisfaction d'un désir ne peut être commencée qu'avec la certitude de son incapacité ou celle de la déchéance morale et sociale qu'elle pourrait entraîner. Désirer signifie d'emblée désirer l'interdit, désirer transgresser, aussi le plaisir trouvé est-il à la fois mêlé de sensations communes aux plaisirs les plus anodins et à ce danger, cette impression de se précipiter soi-même un peu vers la mort. Le désir se présente donc comme une stimulation, un aiguillon qui, comme tout sentiment de manque, offre une justification naturelle à la nécessité de réclamer sa part de plaisir, et comme un obstacle à ne jamais franchir sous peine de mériter inlassablement les tourments du désir et ceux de la réprobation sociale.

*

Le désir est d'abord le désir de l'autre : c'est en désirant non seulement autrui mais

en désirant le désir d'autrui que se fonde la personnalité du héros fernandezien, c'est donc en regardant l'autre désirer et assouvir son désir que se manifeste d'abord le manque. La dépression de Porporino, à cet égard, est tout à fait révélatrice d'un désir adolescent insatisfait, source d'une souffrance et d'un complexe d'infériorité :

***Les jeunes garçons qui traversaient la place des Gerolomini pour livrer le pain dans les ruelles sifflaient en passant sous certains balcons de leur connaissance. Entre deux séances de travail, pendant que je buvais de l'eau de mélisse pour reposer mon larynx fatigué par les roulades, j'entendais bien fort ces sifflements. Je commençais à me dire avec désespoir, en regardant le palmier par ma fenêtre : Tu ne connaîtras jamais l'amour. J'avais quinze ans, lorsque ces accès de mélancolie se mirent à empoisonner les petites satisfactions de vanité que j'avais tirées jusqu'alors de mon état. Porp., p. 97.***

Ce paragraphe ouvre le chapitre « Une cour blanche, un palmier », où Porporino raconte sa jeunesse de sopraniste au Conservatoire. Quelle est sa souffrance sinon celle de se voir interdire un désir que des jeunes gens de son âge peuvent librement exprimer, celle d'être spolié d'un sentiment et de sensations dont il veut se croire à jamais exclu ? Mais bien plus que du désir, c'est ici de l'amour que Porporino se croit à jamais devoir tout ignorer. L'amour, c'est-à-dire la présence d'un autre à ses côtés, le bonheur d'une relation réciproque, et non pas seulement l'expérience de l'intense et éphémère tension de l'esprit et du corps à l'occasion de l'instant du désir qui reste toujours et encore à satisfaire. La souffrance est d'abord celle de ne pas pouvoir être comme les autres, de se voir amputé, au-delà d'une partie charnelle de son individu, d'une part entière de son existence, d'un possible accessible au reste de l'humanité. Mais très vite cet « en moins », ce conformisme du désir et surtout de l'esprit, se change dans l'esprit du personnage en un « en plus », cette souffrance soigneusement entretenue comme une particularité, la marque d'une rare distinction, devient un sujet d'orgueil. C'est là une évolution psychologique commune aux héros fernandeziens : la douleur de se penser interdits de bonheur, et, au-delà, interdits de désir, devient la source d'un sentiment de supériorité.

La souffrance est la marque d'une élection individuelle. Ce « je ne serai jamais comme les autres, le bonheur des autres m'est interdit » devient « les autres ne peuvent me comprendre, ma douleur est au-dessus d'eux » : le désir de conformisme de l'adolescent est donc remplacé par la satisfaction intellectuelle et morale d'appartenir à la marginalité, au petit nombre de ceux qui doivent se dissimuler pour exprimer leur désir.

## 1) Le faux Désir : du mythe à la poésie

Le souci de conformisme et la tentation de l'échec se livrent à un âpre combat chez l'adolescent d'abord convaincu que son véritable objet de désir lui est à jamais interdit. Avouer son désir, pour celui qui se sait attiré par les garçons, c'est en fait désavouer la morale maternelle, se promettant, à tort ou à raison, une vie dans la clandestinité, bâtie pour satisfaire les besoins du corps mais qui, jamais, ne saura contenter les stricts principes dispensés par l'éducation. Se dessine dans ce débat la duplicité première de tout personnage, déchiré entre ce qu'il a réussi à devenir socialement, grâce à l'intervention d'une mère qui a eu soin de toujours rappeler les règles et les devoirs à

respecter, et ce qu'il rêve de devenir, un être qui pourrait de façon libre et naturelle exprimer son amour.

Pour déjouer ce piège de l'interdit, les détours empruntés sont nombreux. Sublimer ses pulsions dans une totale dévotion à l'art, à son métier, rester chaste pour ne consacrer son énergie qu'à son oeuvre est d'emblée — le lecteur de *Signor Giovanni* le sait bien — une fausse réponse qui ne peut laisser éclater la vérité, la part si longtemps enfouie, que brutalement et définitivement pour ne trouver d'issue que dans la mort. La tentation de l'autre désir, celui de la majorité, le désir hétérosexuel, constitue l'étape préliminaire de l'adolescent qui cherche d'abord à reculer l'instant de se découvrir à lui-même l'objet réel de son désir. David, dans *L'Étoile rose,* se sentant incapable de déclarer sa flamme à Sophie, se contente d'abord d'esquisser les gestes du désir vers celle qui est surtout la compagne de Daniel Grandville, il dit ainsi son désir de s'emparer du désir de l'autre, du désir admis et encouragé par la société, du désir conformiste, et ne parvient en fait qu'à mieux se révéler à lui-même sa différence. Mais tout cela reste tacite, reconstitué et exprimé seulement au moment de l'écriture de ces mémoires d'un homosexuel né en 1928.

***Pourquoi Sophie, au lieu d'aller aux nouvelles chez les parents de Daniel, pensait-elle en obtenir ici ? Elle m'embrassait maintenant sur la joue, posait sa tête sur mon épaule. Je me laissai faire, tout heureux. Seulement, si jamais elle a cru exercer sur moi son pouvoir féminin de séduction, elle ne savait pas que le plaisir de la tenir dans mes bras, de sentir son haleine dans mon cou, était lié au pas maternel dans le couloir. Je me dégageais d'un bond, trop content de saisir ce prétexte. En deux enjambées, j'avais gagné la fenêtre. Que d'émotion dans ce premier contact avec la femme : je comptais d'un coeur palpitant les secondes qui me restaient, avant de me débarrasser d'un poids fastidieux. Sans la ponctualité de ma mère, qui veillait à la raccourcir, on m'aurait trouvé moins assidu à cette étreinte. Autant Sophie me plaisait comme camarade (presque plus que Daniel), autant son corps me paraissait un obstacle à notre bonne entente. Étoile, pp. 74-5.***

David ne peut aller jusqu'au bout de son geste, non par conscience de l'interdit moral qui frappe cet acte (désirer une jeune fille fiancée à son meilleur ami), mais parce que, en lui, quelque chose l'a poussé à tenter un geste qu'il savait d'emblée compromis et dont il n'attendait que le plaisir de la tension qui précède la réalisation de l'acte. L'émotion est celle de l'irréalisable, due à la confirmation de l'impossible. Le corps de Sophie, et plus généralement le corps de la femme constituent les réels obstacles à la satisfaction de ce désir conformiste : la femme ne serait pour le héros fernandezien qu'un moyen de se mettre à l'abri du danger et de la suspicion qui menacent un jeune homme sans conquête féminine. Aussi, remettre Sophie entre les bras de Daniel, loin d'être un moyen de se remettre en règle avec la morale (l'adultère est une notion absente de la morale romanesque), est la façon de se punir de son propre désir : il s'interdit ainsi de participer à la joie de la Libération, de se mêler au peuple victorieux pour, dans la solitude, s'unir à une clandestinité mystérieuse qui n'est plus seulement celle du culte rendu au père mis au ban de la société mais qui devient dès lors celle de son désir. Renoncer à sa seule « relation hétérosexuelle » est, en même temps qu'un moyen de se trouver vraiment, de découvrir la nature de sa personnalité, celui de se sentir exclu du reste de l'humanité. La

mise au tombeau de la femme coïncide donc avec l'idéalisation féminine, c'est-à-dire la mise à distance de l'idole féminine.

Sophie, juchée sur le char de la victoire et du salut comme Aurelia à demi-morte sur la grève du Tagliamento ou, bien plus tard, Maria Callas pour Pier Paolo représentent la femme inaccessible, non plus seulement la conquête des autres, mais l'Idole. Admirables, elles ne peuvent être aimables. S'interdire la comédie du faux désir, c'est donc se montrer honnête vis-à-vis des femmes, refuser de leur mentir et de se mentir, mais c'est aussi mieux souligner la souffrance de l'exclu, la certitude de ne pas être en droit, jamais, de trouver le bonheur dans la relation amoureuse ni dans la satisfaction simple et directe de son désir. La femme ne peut être qu'adorée, descendue de son piédestal, elle est fuie. Aurelia échappant à la noyade a manqué du même coup sa divinisation, et pour elle comme pour Sophie, c'est son corps qui a parlé pour elle et à sa place, donnant naissance à un mythe de la féminité :

***J'étais amoureux, amoureux fou comme on peut l'être à quatorze ans, de celle avec qui ne m'unissaient jusqu'alors que des liens de bonne camaraderie. Mais cet amour ne correspondait pas du tout à ce que je lisais dans les romans : au lieu de me pousser vers Aurelia, il m'incitait à fuir sa présence. [...] Loin d'être tombée en disgrâce, comme elle le crut sans doute, elle était montée au pinacle. La fillette vivace aux tresses toujours agitées ne m'intéressait plus, depuis que j'avais découvert son double inanimé. Je la trouvais trop active, trop sanguine, trop vivante : trop femme. L'autre Aurelia, l'Aurelia blanche et funèbre étendue comme une reine au mausolée, enflammait seule mon imagination. En gisante elle m'avait conquis ; en gisante je voulais continuer à la chérir : transfigurée, faite de toute autre substance que de chair. Fût-elle morte pour de bon, l'avertissement n'aurait pu être plus net. Qu'a-t-elle été pour moi, sinon l'occasion d'entrevoir pour la première fois mon destin ? « Renonce aux femmes, adorateur de statues féminines ! » Ange, pp. 44-5.***

Le fait de n'aimer que des femmes inaccessibles, de ne les désirer que réellement ou métaphoriquement mortes annonce une dissociation essentielle : d'une part la sublimation du désir de la femme par son esthétisation et son idéalisation, et d'autre part le désir du corps et de l'esprit satisfait mais mêlé à un sentiment de culpabilité, lié à la sensation de se mettre en péril pour le satisfaire, le désir qui ne trouve sa réalisation que dans des lieux sordides et avec des personnages d'un milieu social très inférieur. Dès lors la représentation fantasmatique de la femme donne lieu, chez ces personnages créateurs et artistes, à un mythe de la femme. La femme divinisée doit demeurer inaccessible, hors de la portée du désir et même étrangère au désir ordinaire : la relation d'adoration dont elle est à l'origine procure une volupté qui n'est pas celle du corps mais celle de l'exaltation de sentiments passionnés. Le mythe de la femme inaccessible donne matière à une partie de la création, il n'est pas envisagé sous un angle moral mais selon une esthétique qui obéit aux règles d'un érotisme particulier. La mère, jusque-là isolée et tenue hors du groupe des personnages divinisés, rejoint les femmes divinisées, celles dont le destin sentimental semble sacrifié, mais qui en fait n'ont rien de commun avec les femmes désirables. La mère de Pier Paolo, à ce titre, joue un rôle exemplaire, et représente la synthèse de ces femmes adorées et abandonnées apparemment sans raison par les personnages du premier cycle. Abandonnée, elle l'est en effet puisque laissée seule par

son fils qui préfère à son culte la mort trouvée dans la main de l'ange de la nuit ; adorée, elle l'a été au point de se voir confier, dans un film, le rôle de la Vierge berçant le corps mort de son fils. La femme représente un idéal inaccessible qui génère la rêverie et l'oeuvre d'art, qui se perpétue par l'oeuvre d'art. Parce que tous les héros fernandeziens sont des artistes en puissance, la femme devient pour eux, après la tentation éphémère d'une relation conformiste, la représentation du fantasme, l'incarnation du désir inaccessible.

Plus que le foyer, la tendresse, la sécurité, valeurs triviales et ordinaires, la femme, — mère, sainte ou jeune fille morte — donne au héros la promesse d'une sensualité extraordinaire parce qu'elle demeure hors de portée. Pour Friedrich, quitter Élisa (*L'Amour)* a le même sens qu'adorer une jeune fille morte pour John (*Lettre à Dora*), il s'agit de construire un mythe de la féminité qui forme le point de départ de son désir réel ; le départ pour l'autre pays, pour le Sud et plus précisément pour l'Italie, est donc une métaphore de la quête du vrai désir, celui-là seul qui est capable de provoquer dans l'esprit et dans le corps du personnage une tension qui le fait rejoindre l'aimé. La femme adorée ne peut qu'être seule et lointaine, et ce n'est pas sans être forts de références esthétiques qui, d'ailleurs, sont récurrentes, qu'il s'avancent dans cette quête du sens et des sens. Les oeuvres de Michel-Ange ou la Béatrice de Dante[50], les madones au regard lointain, donnent lieu à des interprétations très personnelles de la part des héros, au-delà même du culte de l'échec développé par Étienne dans *Les Enfants de Gogol* à partir de la lecture du journal de Gogol. La réflexion sur la représentation esthétique de la femme fournit une amorce de la définition du désir. La femme adorée ne peut être désirée que seule, comprenons : sans enfant à ses côtés d'où la fascination de John pour les madones de Michel-Ange, d'où le refus involontaire de Friedrich de voir l'enfant dans les bras de la Madone de Raphaël. La première explication de cette adoration sélective est la dissociation par le personnage du désir à visée de maternité et du désir à visée de volupté, le premier entraînant tout ce qui aux yeux des personnages dégrade leur idéal de l'Amour Pur, à savoir les enfants et le mariage, ces deux réalités qui lient deux époux dans une union qui n'est pas chaque jour à renouveler et à recréer mais qui est d'emblée promise à la durée. Mais cette explication fournie par le culte de l'incertitude, élément de la pensée baroque, n'est pas suffisante en elle-même car elle cache les raisons profondes de la mythification de la femme.

La femme au regard lointain, la jeune fille morte à laquelle rêve le héros, est en fait la femme inaccessible, celle qui ne pose pas son regard sur un objet de désir proche, celle qui, idéale, est au-delà des réalités du corps et de la possession par le désir. Elle est la source de rêveries et de fantasmes que le héros prend pour de l'amour mais qui sont en fait les fondements du mythe de la féminité, lequel nourrit l'oeuvre et structure la quête esthétique des héros. À travers la femme mythique, c'est en fait une partie de lui-même que le personnage idéalise et tente de transposer dans ses oeuvres ou ses réflexions sur l'art : le lien, sacralisé par l'extase des saintes en pâmoison, entre volupté et douleur, sacrifice et satisfaction, que Pier Paolo nomme « *croce e delizia* ».

[50] La référence à Dante dans *L'École du Sud* et *Porfirio et Constance* est absolument continue. Plus qu'une simple référence littéraire à l'héroïne et inspiratrice de *La Divine Comédie,* ce leitmotiv éclaire chacun des deux héros de ce roman, titres de parties et de chapitres, prénoms et symboles faisant références à toute l'oeuvre de Dante.

Pour mythique et inaccessible qu'elle soit, cette femme idéale n'en devient pas moins un personnage à part entière de la réalité romanesque et dont le rôle ne se borne pas à révéler la nature du désir du personnage. La mère de Pier Paolo, puis, de façon plus caricaturale, les trois tantes de Porfirio (seules véritables *mamme*), et, dans un tout autre registre, Adeline et Constance obtiennent une place de choix dans l'univers romanesque qui tente de montrer quelle est la destinée de la femme ainsi mythifiée. Femmes idéales et à la vie extraordinaire, elles ont toutes en commun de se trouver au-delà du désir et des conventions sociales en raison de leur personnalité ou de leur histoire. Raptées, sacrifiées, trompées par leur époux, les trois tantes de Porfirio, entraînée de force dans une existence chaotique, la mère de Pier Paolo : le mariage est une obligation sociale pour la femme qui se plie aux coutumes ancestrales, lesquelles font de l'homme un séducteur au sens fort. Cette citation de *Dans la main de l'ange* résume le destin de la femme pour qui le désir est seulement celui de l'homme, celui qu'elle subit :

***Les hommes, dans ma famille, ont toujours enlevé brutalement leurs femmes pour les soumettre à leur volonté prédatrice : mariages conclus par la force des armes plus que par les séductions de l'amour. Opérations militaires, perpétrées sous l'uniforme. Ainsi en a-t-il été de mes parents, un siècle après le rapt historique sur la Vistule. Ange, p. 24.***

Répétition moderne du mythe du rapt de Proserpine par Pluton, la femme subit dans un premier temps la force masculine, mais il serait faux de penser qu'elle ne parvient pas à en tirer un profit... Ainsi, différents en apparence semblent les destins d'Adeline et de Constance. La première, bernée par une fausse marque de noblesse dont se pare celui dont elle attendait une promesse d'élévation sociale, manifeste son dégoût pour Don Raimondo, cet époux qui n'est que l'image d'une société décadente, mais sacrifiera cependant une année de sa vie à le veiller jour et nuit en attendant la mort libératrice du héros déchu. La seconde n'accepte de répondre au jeune et bel inconnu venu sous la charmille de Pontigny que parce qu'il lui demande le Salut, qu'elle seule peut lui donner.

Élevées d'abord malgré elles par le ratage d'une vie conjugale qu'elles avaient pour certaines attendue, mais qu'elles ont toutes subie, elles sortent cependant non seulement vivantes de cette épreuve, mais transformées en héroïnes. Le mythe de la femme naît dans le roman des insuffisances et des échecs de l'homme. Ce sacrifice des femmes se démarque en tous points du drame romantique : il est d'essence, de forme et d'esthétique tragiques. Une mort ne vient pas servir de clôture au drame de l'amour, mais une conception tragique organise dès cet instant leur existence entière. Elles vont puiser dans leur culture, leur façon et aussi leur force de survivre à cette épreuve. Euloquia, une des tantes de Porfirio, baignée dans une culture lyrique, emprunte aux héroïnes de l'opéra sa façon de renaître au monde qui est un renoncement à l'amour et au désir par la croyance en un monde parallèle, celui des sentiments paroxystiques ; cet univers irréel devient la scène où elle peut s'exprimer ainsi grandie par une destinée qui rejoint le mythe :

***Ma tante marquait une préférence pour les drames de la jalousie, qui haussaient la ruine de sa vie conjugale à la puissance des grands mythes. Quatre furent les opéras que nous lûmes et relûmes sans nous en lasser : Otello, Carmen, L'Arlésienne de Cilea et Cavalleria rusticana de Mangani. De ces quatre hommes trompés ou qui croient l'être, l'un étrangle l'infidèle, le second la poignarde, le troisième se suicide, le dernier défie en duel son rival. « Le ténor Valero, me***

***demandait-elle tout anxieuse au lendemain de la représentation à laquelle j'avais assisté, a-t-il mordu pour de bon l'oreille de compare Alfio ? » Ou bien : « Chante-moi le lamento de Federico, si tu t'en souviens. » Éc. Sud, pp. 72-3.***

Il ne s'agit pas pour Euloquia de s'imaginer à l'opéra dans le rôle d'une des victimes de l'amour conjugal mais elle prend goût à vivre auprès de celles qui, héroïnes de l'opéra, partagent le même sort qu'elle, ses soeurs dans la tragédie. La transposition dans le mythe de la vie réelle loin d'être pour elle une consolation, constitue en fait une véritable consécration. La souffrance devient une source de fierté et d'extase, elle sublime son sort en l'acceptant et rejoint une manière de panthéon. Rien de commun avec ce que l'on pourrait nommer le masochisme de la femme qui aime à se sacrifier à l'homme : si, au début, Éuloquia subit, enfermée dans sa tour, son destin, elle le fait aussi dans la mesure où elle s'accroche à ce qui fait d'elle une héroïne qui chante la beauté de sa douleur et non une pauvre femme apitoyée sur son sort.

Adeline quant à elle décide de se laisser charmer par le silence de Don Raimondo, le père de Porfirio, parce qu'elle aspire à une vie en-dehors des normes, une vie qui, sans reposer sur un idéal romanesque, n'en doit pas être moins extraordinaire. Elle se veut héroïne et met tout en oeuvre pour se forger en un personnage de légende. Les efforts pour s'élever au-dessus de sa condition, les succès professionnels et même l'échec de sa vie conjugale, tout est destiné à servir sa logique d'auto-création. Femme profondément seule, qui ne compte que sur elle-même, elle est l'héroïne d'une passion exclusive, celle du culte de soi. Sa vie est constituée d'une superposition de rôles de tragédie, elle est donc un peu la figure de Protée [51] incarnée dans *Porfirio et Constance.* Elle s'oppose cependant à Constance qui, comme elle, partage cette démesure de prétendre se faire soi-même, pour s'élever au-dessus des autres au point de ne pouvoir être rejoint par personne, dans la mesure où, tandis que la première ne se crée qu'en fonction d'une idée de représentation, la seconde ne vise qu'à l'effacement de soi-même. Autant Adeline est une tragédienne qui tient à montrer au monde et dans le monde l'étendue de ses registres et soigne pour cela sa garde-robe théâtrale, autant la dimension tragique de Constance est tout entière fondée sur une puissance intérieure [52] conçue non pour se montrer mais pour être. Les réunit cependant (et cela participe grandement à l'échec de leur couple) leur absence de désir. Dominique Fernandez a tenu à les peindre l'une et l'autre,

[51] Adeline est, dans ses manifestations de mère possessive, comparée à une comédienne qui soigne tout particulièrement son entrée en scène pour impressionner son fils et le faire plier à la règle de son amour. Citons, pour illustrer la facilité d'Adeline à jongler avec les masques et les registres de la mère et, pour être efficace à mettre toute son énergie au service de cette représentation de soi, cet extrait : « À peine informée de la proposition de M. de Juvénal, Adeline se récria. Tour à tour théâtrale — depuis quand une mère pourrait-elle prétendre de ne pas être abandonnée par son fils ? —, stoïque — elle supporterait cette épreuve avec la même fermeté que toutes celles que Dieu lui avait déjà envoyées —, amère — après tant de sacrifices, etc. —, véhémente — n'avais-je donc dans le coeur que froideur et ingratitude ? — et simplement humaine — le 30 novembre elle aurait cinquante-cinq ans, anniversaire qui annonce à une femme son déclin. Elle indiquait en conclusion qu'elle irait mettre un cierge à Notre-Dame, pour que le ciel m'éclairât dans mes délibérations. Et m'épargnât les remords, au cas où je donnerais une réponse favorable au *Matin.* Notre-Dame après Dieu : comme la louve singeait mal la chattemite ! » (*Porf.,* p. 153.) Cf. *ibid.*, pp. 184-91, pp. 225-7 et pp. 230-1. Il est à noter aussi que Porfirio appelle toujours sa mère Adeline dans son récit et jamais « maman », cela montrant à quel point Adeline se distingue des autres mères et comment sa passion du pouvoir lui donne un statut à part au-delà même de la maternité.

héroïques, mais chacune à sa façon. L'héroïsme d'Adeline est lié à sa conquête du pouvoir et à l'entrée qu'elle parvient à faire dans le monde, voulant en cela nier ses origines de petite bourgeoisie toulonnaise, oublier et cacher aux autres ce qu'elle considère comme un manque de distinction. La lutte d'Adeline est une lutte de classe et ce n'est qu'au prix d'un âpre combat contre les autres et sur elle-même, qu'elle conquiert sa place dans un univers mondain. Elle veut briller et se faire admirer par ses succès sans jamais laisser aux autres soupçonner les efforts nécessaires à sa quête.

N'ayant de cesse de devenir le centre du monde, elle ne peut admettre à ses côtés qu'une seule personne à la fois, et à la condition expresse que celle-ci se soumette à son pouvoir. Dans cette stratégie de la possession de l'autre par l'assujettissement, l'on comprend qu'il n'y a pas de place pour le désir. Sa vie de femme est la vie d'une femme du monde, d'une femme dans le monde : la vie privée qui constituerait une entrave et le désir une faiblesse de cette politique du paraître sont donc sacrifiés. Adeline est une femme qui a dû étouffer ses désirs pour mieux modeler sa personnalité et créer son image, par souci de conformisme et par besoin de réussite. Être admirée mais non pas être aimée, faire plier autrui sous sa férule mais sans jamais consentir à être dépendante de quiconque, ce sont là les moyens redoutablement efficaces de sa réussite et ce qui fait d'elle une femme brillante, une femme seule, qui n'a jamais connu le piège du désir, n'ayant jamais succombé à sa tentation.

Autant, pour paraître, Adeline a soin de gommer tous les efforts nécessaires à sa réussite, autant Constance, se défiant de toute idée de représentation de soi, laisse deviner le travail de sa volonté à travers son combat contre toute facilité, tout laisser-aller. La morale janséniste devenue règle de vie, la solitude est pour elle une condition du travail sur soi qui exclut de fait le désir avant même de s'en méfier. Si bien que ce n'est qu'à travers le dialogue avec Porfirio que le refus du désir (et les motifs du désir) est exprimé.

***La gourmandise est ce qui t'a manqué le plus, dans la vie. Être de terre et de sang, je ne crois pas que désirer avec force soit le signe d'une nature inférieure. Une petite discussion sur le vocabulaire nous eût permis de confronter nos points de vue. Parce qu'un désir, tout désir te semble bas, tu l'appelles mentalement appétit, voulant ignorer que c'est par ce mot que tu le rabaisses. Appétit est lourd, trivial, collé au sol par ses trois syllabes boueuses. Désir est noble, rapide, ailé, il va de l'âme au corps, il ne souille jamais ce qu'il touche. Quand la dernière goutte de chambertin eut humecté mon gosier, Désir te regarda par mes yeux et t'invita à ne pas le laisser assouvi à moitié. Sa prière te parut le***

[52] Porfirio cite une des lettres de Paul Desjardins « pour résumer le caractère unique de [...] l'enfance de Constance » : « Vous vous êtes faite vous-même. *La vierge a enfanté, elle s'est enfantée, spirituellement, dans l'angoisse et l'abandon.* Elle a trop pris sur soi, à l'âge où l'on cherche la poitrine maternelle » (*Éc. Sud,* p. 468), et ces phrases apparaissent comme une définition exacte et exemplaire du caractère et de la genèse de celui-ci. Venant fournir un précieux prolongement à l'image de solitude de la femme, elles introduisent également une perspective nouvelle sur l'image virginale et du culte de la femme inaccessible dans l'univers romanesque fernandezien. Ce culte de la femme lointaine, de « la princesse lointaine » (titre du chapitre 22 de *L'École du Sud*), qui exclut le désir et ignore le plaisir, trouve non seulement son explication mais aussi un prolongement important, la liant ainsi à l'image de la mère du romancier.

***dernier sursaut, vulgaire et dégradant, d'Appétit. Porf., p. 54.***

Constance ne peut se résoudre à céder à ce qu'elle n'a jamais voulu considérer comme faisant partie de sa personnalité, de sa vie. Le désir ne serait qu'une faiblesse qui la conduirait à s'écouter, s'attarder à soi-même serait donc déroger à ses principes de vie et à sa morale janséniste dont la règle première est de brider les instincts. Ne s'accordant aucune importance, Constance ne peut que refuser de prêter attention aux besoins de son corps (la gourmandise et la satisfaction de la chair) et s'opposer à leur exaltation sous la forme de plaisirs dans les propos de Porfirio. Et c'est bien en femme qui nie son existence charnelle au monde, qui ne se nourrit que pour maintenir en état de marche les fonctions de son organisme, que Constance se conduit. Elle crée ainsi une distance entre elle et le monde, entre elle et les autres, pour se conduire d'une façon héroïque fondée sur une maîtrise absolue d'elle-même, à laquelle elle se montre fidèle par besoin moral, par angoisse de la chute et par volonté de salut. Elle s'est rendue elle-même inaccessible en se faisant héroïne, et, soucieuse de sauver Porfirio, elle lui donne d'abord à lire qui elle est, c'est-à-dire de lui montrer les moyens de son ascèse.

***Seul Corneille te parlait un langage conforme à ce que tu désirais entendre. Pauline était ton modèle. La méfiance envers la séduisante maxime des droits du coeur, dont s'autorise quiconque veut « faillir » (et qui avait les faveurs de la jeunesse, brusquement libérée de quatre ans de contraintes, dans la France de l'après-guerre) ; l'éloignement pour tout ce qui trouble, agite, obscurcit ; le besoin d'une parfaite clarté d'esprit comme de conscience ; l'attachement à la gloire, qui est la fière joie de se sentir irréprochable, et qui récompense des choses souffertes : tu ne trouvais chez l'épouse de Polyeucte que des principes que tu cherchas à faire tiens. [...] Avec toutes ces garanties, il te semblait inconcevable de tomber jamais « amoureuse » — épithète qui eût d'ailleurs été déplacée pour Pauline. N'avait-elle pas renoncé, pour observer la volonté paternelle, à épouser l'homme qu'elle aimait ? N'avait-elle pas consenti à un mariage de convenance ? Renoncement et consentement — voilà ce qui en faisait tout le prix — que ne souillait nul regret, nulle rancoeur, mais illuminait au contraire la fierté du devoir accompli. Son bonheur ? Rester fidèle à la loi qu'elle s'était elle-même fixée. Éc. Sud, p. 475.***

L'identification à une héroïne est pour Constance la condition de sa survie et la raison de sa résistance au plaisir ; ayant renoncé à admettre la réalité de son corps, elle se trouve libre de désirs, mais par là-même aussi incapable de reconnaître la légitimité des désirs d'autrui. La morale qu'elle adopte comme sienne, puisée dans la littérature classique, est une morale qui lutte non pas avec la nature mais contre la nature, elle fonde une conduite héroïque qui se fait fort de s'opposer aux instincts pour n'accorder de valeur qu'aux principes mûris dans la solitude et éprouvés par l'ascèse et la réflexion. Porfirio demande à Constance le Salut, c'est-à-dire le moyen de devenir indépendant, capable d'efforts, de renoncer aux facilités, mais il conçoit cette relation comme un échange et continue à espérer, même après avoir lu *Diane of the Crossways* [53] *,* de parvenir à initier Constance à la douceur de la vie, aux plaisirs simples et naturels, tels que la gourmandise ou l'amour, propres à lui apprendre les vertus du respect de la nature. Et ici, c'est bien un contre-sens qui mène à l'échec du couple, Porfirio et Constance ayant chacun cru pouvoir mettre en harmonie mythe et réalité, héroïsme et quotidien.

La femme, dans l'univers romanesque fernandezien, ne connaît pas le désir ou plus exactement s'interdit le désir. Héroïque et seule, elle accède ainsi à un rôle de premier plan dans l'oeuvre, rôle évidemment lié à son malheur personnel. Supérieure par son intelligence, ses dons, elle reste admirable, son image est donc étroitement liée aux images des madones, aux portraits rapidement dressés dans les premiers romans de ces mères sévères et rigoureuses. Constance offre en fait un reflet laïcisé du culte virginal, de cette femme qui a enfanté seule, de cette femme dont la vie n'est qu'une longue lutte contre les faiblesses, un combat sans relâches pour éviter la Chute, pour éviter non pas d'être « amoureuse » mais de *tomber* amoureuse.

Adeline, Constance et la mère de Pier Paolo ne sont pas les créatures sacrifiées d'un écrivain machiste, mais les versions romanesques des saintes admirées dans les églises, femmes qui ont réussi, par leur énergie et leur héroïsme, à rendre cohérent leur destin, à établir entre elles et le monde une distance qui ne laisse de place qu'à l'admiration et qui exclut l'amour et la vie du corps, puisque la souffrance devient une vertu esthétique (la mère de Pier Paolo), le désir un ennemi à anéantir (Constance), les traits naturels de la personnalité des défauts à éliminer (Constance et Adeline).

Les héros qui rêvent de ces femmes lointaines sont, jusqu'à Porfirio, des hommes qui fantasment sur celles qui doivent demeurer inaccessibles au point de les prendre pour héroïnes de leurs oeuvres, et cette tension de l'admiration forme, par la distance qu'elle établit, un interdit esthétique : le désir n'est pas concevable face à une statue ou à une idole. La distance est naturelle et assure des émotions d'autant plus fortes qu'elles restent intactes, préservées par la beauté de l'irréalisable. Sujet poétique, la femme hors de portée de l'amour et du désir provoque la fascination du jeune homme qui, en elle, voit son propre reflet et découvre, à jamais vierges et intouchables pour lui, les charmes et beautés qui deviennent ses aspirations secrètes, les motifs de son fantasme pour la femme et l'une des obsessions de sa création. Et si c'est d'abord en d'autres créateurs habités par les mêmes aspirations et les mêmes fantasmes que se reconnaît le héros créateur, c'est en fait dans l'image de ces femmes inaccessibles qui détiennent le secret d'une volupté liée à la douleur et menant à l'extase qu'il se rêve.

Désirer ces femmes est donc impossible, puisque ce serait rompre ce charme

[53] Porfirio fait une lecture optimiste du roman de Meredith (et à travers lui de Constance), une lecture d'homme du Sud, désireux d'épouser rapidement la femme qu'il aime, mais ses espoirs reposent en fait sur un mythe du couple né d'après sa lecture : « Diane, qui a dû repousser l'agression sexuelle du mari de sa meilleure amie, s'unit par un mariage hâtif au premier venu : thème du mari choisi comme rempart contre les attaques masculines. De même, pensai-je, pour ne plus avoir à subir l'assaut du fiancé (scène du bois près de Dijon), Constance aurait hâte de se mettre sous la protection de l'époux. L'époux, en quelque sorte, la sauverait du fiancé. Ce qui était inacceptable avant le mariage rentrerait dans l'ordre acceptable. De cette conclusion, je tirai les plus heureux augures pour l'avenir de notre couple. Un mari choisi comme gardien du foyer se transforme vite (comme pour la malheureuse Diane) en despote importun ; mais un dieu criminel qui prend la figure tutélaire de l'époux reste marqué de son origine divine. » (*Porf.,* p. 158). Porfirio confond ici la morale traditionnelle (celle qui interdit les relations sexuelles avant le mariage) et la morale de Constance, les règles jansénistes de résistance au plaisir, la lutte entreprise contre le corps et les satisfactions des désirs. Cette lecture mythique de l'union est l'une des bases de l'échec du couple : il n'y avait de place dans l'esprit de Constance que pour un homme à sauver et pour des défis à relever (des actes héroïques), non pour l'idéalisation d'un homme sous les traits d'un « dieu criminel ».

particulier, et menacer une force de la création ; le désir dit par John pour Dora, par Pier Paolo pour Aurelia et pour les stars du cinéma, et même le désir de Friedrich pour Élisa sont en fait des faux désirs, des tensions de contemplatifs, qui s'admirent eux-mêmes à travers leur admiration pour ces gloires féminines et sont encore en quête de leur désir propre, de leur identité. L'instant de cette révélation du désir authentique ne coïncide donc pas avec une quelconque rupture entre le personnage et son idole, mais renforce en fait l'admiration de cette idole, qui représente une sorte de pôle esthétique d'autant plus attractif qu'il promet de demeurer à jamais intact, cachant et révélant toujours à l'homme qui il est au fond et quel est son désir.

## 2) Les premiers désirs

Révélé par la femme ou plutôt par son admiration pour la femme inaccessible, le désir apparaît comme une force anticonformiste qui, quand il en a admis la réalité, lie le personnage à l'interdit, le mène à transgresser des règles sociales et morales. Le problème — douloureux — qui se pose est de parvenir à vivre cette différence qui, si elle le rapproche des femmes, l'éloigne aussi du monde. Exprimer son désir, c'est, plus que pour tout autre homme, s'exposer, se mettre en danger, prendre le risque non seulement de se voir éconduire mais aussi et surtout d'être mis au ban de la société.

Trouver la réponse à ce *comment* (comment satisfaire son désir, comment l'exprimer, comment trouver un compagnon...) devient un problème essentiel qui marque fortement les débuts de la quête de l'amour et de la vie de tout jeune héros. Et là, il en est pour les hommes comme pour les femmes face au désir. La référence littéraire ou artistique, moyen essentiel de trouver, dans la voix et par les mots d'un autre, une image qui réconforte et brise l'impression d'être seul au monde à vivre un désir interdit, offre à la fois un réconfort et une manière de piège.

***Après les couples tragiques de Phèdre et Hippolyte, Paolo et Francesca, Jason et Médée, de quelle douceur suggestive se paraît à nos yeux attendris le dévouement mutuel de Castor et Pollux, le sacrifice gémellaire d'Harmodis et Aristogiton ! Oreste rendu fou par les caprices de la tyrannique Hermione, se jetait en pleurant sur la poitrine du fidèle Pylade. Au Louvre, dans ma salle pompéienne aux murs fraise, deux oeuvres du même peintre et présentées côte à côte, me faisaient une profonde impression, autant par leur contraste que par la beauté particulière à chacune. [...] Atala ensevelie : tel était le sujet du tableau. La cérémonie se déroulait au milieu d'une forêt déserte. Le peintre avait su rendre la solitude et la sauvagerie de l'immense continent. Assisté d'un seul prêtre, le jeune homme descendait à bras le corps, dans une fosse creusée à l'entrée d'une grotte, le cadavre de sa bien-aimée, auquel une robe blanche à longs plis servait de linceul. Je contemplais cette scène avec une véritable douleur, au point que mes yeux commençaient à s'humecter. Alors, sans que ce fût délibéré de ma part, ils se reportèrent d'eux-mêmes vers le tableau voisin : Le Sommeil d'Endymion. Un éphèbe, d'une beauté que je trouvais fabuleuse (aujourd'hui, il me semblerait un peu gras), reposait de face, entièrement nu, couché sur une peau de panthère, en plein air, au milieu d'une forêt lui aussi, les bras mollement écartés, le visage encore endormi, touché par un rayon de lune. L'astre pâle et brillant versait à***

***flots sur son corps, sur sa poitrine, sur sa hanche, sur son aisselle, sur son épaule, les ondes impalpables d'un frémissement lumineux, tout en laissant sa conscience engourdie. Debout à ses côtés, nu des pieds à la tête également, un adolescent plus jeune, qui pouvait avoir mon âge et avec qui je m'identifiais sans peine, regardait ce spectacle ravissant avec un sourire extatique. Ét., pp. 47-8.***

David, double [54] de Dominique Fernandez, montre ici la nature même de ces références culturelles, trouvées dans la mythologie ou la peinture, et plus fortement encore les sentiments qu'elles éveillent chez le jeune homme. La relation à cette culture est d'essence à la fois passionnelle et intellectuelle. Passionnelle d'abord, parce que le jeune homme s'identifie au personnage d'une fable mythologique ou à celui d'un tableau, et intellectuelle, puisque l'acte de la lecture vient rationaliser le sentiment en lui donnant un sens, et jette de ce fait une lumière esthétisante sur un désir personnel ressenti comme indicible parce qu'interdit. Et c'est bien parce que le recours à la mythologie donne naissance à une mythologie personnelle, à un trésor d'images créatrices de fantasmes, que le jeune homme conçoit une nouvelle culpabilité liée au fait de ressentir le désir des dieux ou des personnages imaginaires, pour, de cette façon, se convaincre de ne jamais être en mesure de satisfaire ce désir et d'atteindre au bonheur d'un Olympe hors de sa portée.

C'est sans doute parce que le désir ne se limite pas à une sensation violente, irrépressible et à satisfaire sur le champ, mais bien justement parce qu'il est pensé et réfléchi que David subit aussi les pressions de sa morale judéo-chrétienne. À travers ses mémoires, le lecteur devient témoin de la naissance du désir chez un adolescent, des émotions qui donnent naissance à ce désir, des images et des références culturelles qui en forment le socle. Avant même d'être l'histoire d'une lutte du désir contre le monde et les interdits sociaux, *L'Étoile rose* retrace une quête du désir à travers l'histoire personnelle d'un personnage solitaire en proie à de violentes émotions qu'il ne peut d'abord comprendre (elles ne renvoient pas à des images connues ni admises). Sa culture est une culture classique à laquelle il ne peut s'identifier que paradoxalement, sans jamais avoir l'espoir de s'y reconnaître tout entier : les couples hétérosexuels sont destinés à une fin tragique et les exemples d'amours homosexuelles sont puisés dans les origines mythologiques de la littérature grecque ; aussi, dans un cas comme dans l'autre, c'est la foi du jeune lecteur qui est en question pour remettre en cause sa propre vision de

[54] Dans *Le Rapt de Ganymède,* Dominique Fernandez retraçant le parcours qu'il a emprunté pour accepter et vivre son désir raconte : « J'avais douze ans, je crois, lorsque je me suis forgé ma mythologie personnelle : bien avant le commencement de toute pratique sexuelle, bien avant de soupçonner que les premiers germes déposés dans mon imagination par mes lectures et mes visites au Louvre détermineraient mon orientation. En regardant les statues grecques de la petite salle du "Cavalier Campin", l'*Endymion* de Girodet ou le *Jeune Homme assis au bord de la mer* de Flandrin, en apprenant par coeur les vers de Racine où Phèdre tremble des pieds à la tête et succombe sous l'horreur d'un amour impossible, je devinais que : 1. je grandirai à part des autres, intéressé par des choses dont je ne pourrais parler à personne autour de moi ; 2. cette situation serait une source de tourments sans fin ; 3. mais aussi le signe d'une secrète et merveilleuse élection. Une telle conscience, bien entendu, était encore très vague : mais l'orgueil et l'effroi, intimement mêlés, d'entrer dans une franc-maçonnerie exposée à la réprobation publique soulevèrent mes années d'adolescence et me préparèrent à écrire mes livres. » (pp.297-8). Avoir trouvé des références artistiques, loin donc de lui donner la possibilité d'exprimer son désir a provoqué une situation d'enfermement, le refuge de l'art se révélant comme une communion sans partage et fondant donc le double sentiment d'être élu et réprouvé.

l'amour à partir de ces modèles. Car, s'il est vrai que les oeuvres majeures ne font que la démonstration d'amours malheureuses, peut-on pour autant penser, comme David, que cette représentation de l'amour est propre à dissuader de toute tentative amoureuse hétérosexuelle un jeune homme lettré ? Avant même que le désir ne s'exprime, la foi dans l'amour est donc non seulement remise en cause mais donnée comme une quête impossible, et cela de façon absolue et symétrique tant pour un couple homosexuel que pour un couple hétérosexuel. On comprend ainsi pourquoi, pour David, se pose d'abord le problème de la satisfaction du désir, avant même celui de la recherche d'une relation amicale qui pourrait se transmuer en amour. Le désir, a été, dans sa quête et sa volonté de libération, d'abord le désir de l'autre, le contact physique sans lendemain à l'initiative d'un inconnu. Dans le métro parisien[55] puis à l'étranger, David découvre l'ambiguïté du désir à l'occasion d'expériences qui le désignent comme un être désirable et qui l'identifient clairement tel qu'il est et tel qu'il n'ose pas encore se reconnaître :

***En Allemagne, pendant une Rencontre internationale d'étudiants, un garçon hollandais se glissa dans mon lit. Je subis docilement son assaut, qui eut lieu dans un profond silence, pour ne pas réveiller la chambrée. À Londres, dans un cinéma, je rendis à mon voisin le service qu'il me demandait, non sans recevoir peu après le plus agréable dédommagement de ma peine. D'un bout à l'autre de l'Europe, le hasard m'a secondé. J'acceptais toutes les aventures, par entraînement physique, par curiosité, par besoin de vérifier que je n'étais pas un pleutre. Elles furent donc relativement nombreuses. Mais toujours en vacances, loin du cadre habituel de ma vie, pour éviter d'être ensuite reconnu. Toujours à l'étranger, parce que, dans le pays de ma langue maternelle, dans la France de ma mère, j'aurais été incapable de passer outre aux interdits. Et toujours sur l'initiatives de mes partenaires. Dans ces conditions, il n'est pas étonnant que je n'aie, pour ainsi dire rien appris d'aucune de mes expériences. Au lieu de profiter de l'occasion pour découvrir que des milliers de mes frères m'auraient accueilli dans leur monde, je rentrais à Uckville, où à Paris en visite chez ma mère, un peu plus déprimé chaque fois. La dissimulation devant elle, le mensonge avec mes amis, le désert à perte de vue, le prix de remords et de honte à payer pendant tout un trimestre entre deux escapades, déjà le spectre du vieillissement, de vagues projets de mariage rompus moins par scrupule que par lâcheté, voilà tout ce que je pouvais attendre de la vie. Avec ce poids à traîner, je pensais quelquefois au suicide comme au seul moyen d'en finir. Étoile, p. 94.***

Pourquoi, au lieu de profiter de ces occasions qui lui sont données de se découvrir tel qu'il est, David préfère-t-il trouver refuge dans une mortification qui le maintient dans un état d'adolescent, par timidité ou par une secrète complaisance envers cette souffrance intérieure ? Le texte montre ici comment, paralysé dans son désir, le héros ne peut espérer exister au monde ni faire sa vie dans le temps d'une durée : la période de cette errance reste indéterminée, comme étirée de l'adolescence à la maturité — le texte, pourtant si pointilleux dans les repères chronologiques, abolit complètement les dates. Le désert moral et sentimental correspond à un état de non-être non-datable, vécu comme s'il devait être éternel, qui est momentanément interrompu par la réflexion (la période des entretiens avec le D$^{r}$ Dupin, psychothérapeute) mais n'est véritablement brisé que par la

[55] Voir *supra,* chapitre IV, p. 80.

période de libération des moeurs au moment du journal de mai 68 (pp. 285-383). Ne pas choisir son partenaire mais se laisser choisir par l'autre, se prêter au « hasard » de la rencontre et de l'inattendu montrent que le désir de David n'a pas d'objet et qu'il reste abstrait pour lui-même, gagnant dans sa poétisation et son intellectualisation ce qu'il perd en réalité et en expression. Sa réflexion sur le désir reste en fait une réflexion sur l'interdit fondée sur sa morale, sur un ensemble de règles dont il a soin de rappeler l'omniprésence et auxquelles il obéit sans condition et avec, faut-il le souligner, un souci de mortification qui le mène à des incohérences. Ainsi, bien qu'athée, il laisse à saint Paul le soin de lui dicter les lois du comportement à observer en matière de moeurs. Il faut voir dans cette attitude la nécessité profonde de se sentir condamné au malheur par son désir, lequel ne reste pourtant à ce stade du récit qu'une idée et une représentation. L'errance dans le temps aboli coïncide alors avec un état où la personnalité n'est pas fixée, d'où le goût particulier pour les foules du métro. Se perdre au milieu des autres est un moyen efficace, en se fondant dans une multitude informe, de perdre la conscience de soi. Le mythe de l'indistinct, en partie atteint (de façon involontaire), ne tend en fait que sa face douloureuse, celle de l'insatisfaction, de la quête d'identité et du tourment qui ne seront jamais tout à fait résolus.

La satisfaction du corps n'est qu'un acompte dénué de sens dans cette quête, et c'est en ce sens qu'il faut sans doute comprendre ces propos de Dominique Fernandez dans *Le Rapt de Ganymède* :

***Le sexe n'est pas ce qui m'intéresse le plus dans l'homosexualité : la condition de marginal, d'exclu, voilà le fantasme qui a toujours mis en train mon imagination. Je dirais mieux : dans ma vie privée, le sexe n'est peut-être pas ce qui m'a attiré d'abord vers les garçons. Je regardais avec plaisir les statues grecques, à cause de leur beauté, mais le sentiment de commettre, en les admirant, une action défendue me dispensait un enthousiasme sans commune mesure avec l'agrément esthétique. Gan., p. 299.***

L'apparition du désir est très tardive puisque ce n'est qu'en mai 68, avec la rencontre d'Alain, alors que David a très exactement quarante ans [56], que le *raptus* amoureux a lieu. Avant, la vie sentimentale n'est qu'un désert formé de quelques rencontres qui donnent satisfaction au corps sans jamais remettre en cause la morale de l'interdit que s'est forgée le héros : aventures d'une nuit à l'étranger, épisode décevant avec Fag, jeune prostitué, rencontre de Donald (farouche partisan de l'amour libre). Cette longue période d'une initiation plus sexuelle que sentimentale est aussi une longue errance qui laisse plus l'impression de frustration que de satisfaction, sans désir véritable, mais dont le but est bien l'apparition de ce désir. Alain est la personnification du coup du foudre, la révélation du désir. Alors que jusque-là la vie de David a été dominée par la reddition, — reddition devant le désir des autres, soumission à la morale culpabilisante de la religion catholique, allégeance envers les doctrines psychanalytiques —, au moment où surgit Alain, apparaît aussi pour la première fois le désir chez David. Séduit par les yeux d'Alain, David

[56] Ce n'est d'ailleurs sans doute pas un hasard de la chronologie romanesque si celui des héros de Dominique Fernandez qui, selon lui, lui ressemble le plus, connaît le désir à quarante ans, car c'est un âge très important pour l'auteur qui a affirmé que l'on ne peut pas être un grand romancier avant et qui a lui-même signé son « premier vrai roman » à quarante ans. *L'Étoile rose* est donc fondé sur un réseau étroit de correspondances autobiographiques.

découvre, en même temps que l'amour, la force d'un sentiment amoureux qui échappe à toute logique (les circonstances historiques augmentant encore cette situation), qui le situe dans l'instant d'une passion naissante.

Place de la Sorbonne, cette illusion, qu'il n'est pas de félicité plus grande qu'une attente sans hâte et sans but, prit fin en dix secondes. Coiffé d'un casque complet, avec seulement une ouverture pour les yeux, le propriétaire d'une Suzuki 125, penché sur le réservoir de sa moto, revissait le bouchon. — Tu me files vingt balles pour l'essence ? Le pas fait de côté, pour me barrer le chemin, appuya la requête d'un geste péremptoire.

***Une ceinture à grosse boucle de laiton serrait aux hanches le jean très étroit, sous l'étoffe légère duquel ce qui se présenta à ma vue me jeta dans une sorte d'affolement. Faisons, par cette remarque, une dernière fois plaisir à Boeuf-bouilli [57], car, si fétichisme il y eut dans la chaleur qui me monta aux joues, il faudrait savoir aussi que l'amour nous laisse toujours le loisir — avant de s'emparer définitivement de nous, et, alors, il sera trop tard pour combattre sa violence — de croire que seul un détail physique, dont nous trouverons sans peine l'équivalent ailleurs, nous a plu, quand déjà nous brûlons pour toute la personne. Sans dire un mot, je me suis mis à fouiller dans mon pantalon. Le premier chiffon à sortir fut le tract des Étudiants communistes. — Fous-moi ça en l'air. Je ne veux pas voir cette saloperie. Le bout de papier, haché menu par mes doigts fébriles tomba en cendres sur le pavé. Cet empressement ne me valut ni un sourire ni une parole d'approbation. Je dus détourner les yeux, sous les yeux verts que l'impatience enflammait. À peine si j'ai eu le temps, avant de baisser la tête, de noter, répandus sur les épaules où ils flottaient librement sous le casque, une abondante floraison de cheveux noirs.Étoile, pp. 301-2.***

Si le récit réaliste et détaillé de cette rencontre inaugurale annonce déjà le journal de mai 68, il laisse d'abord place à la poétisation de l'amour et à l'idéalisation d'Alain. Période essentielle, nourrie, dans le coeur de David, par les espoirs et les angoisses de cet univers nouveau qu'il découvre et amplifiée par les revendications libertaires d'une jeunesse qui a envahi la rue. L'apparition et la disparition du jeune homme au visage presque entièrement masqué, tout aussitôt comparé à un Antinoüs, aussi rapides l'une que l'autre favorisent le fantasme amoureux. Le mystère, la rapidité, la jeunesse lient Alain au sort des héros, le transfigurent aux yeux de David qui se prête aux délices de l'attente d'un revoir. Le désir est donc à la fois dans cette rencontre fugitive et dans cette attente d'une répétition, synthèse du désir de tout personnage fernandezien. La découverte du visage d'Alain forme un événement essentiel dans la naissance de cet amour puisque s'y révèlent les éléments de l'érotisme romanesque à la fois limité et chargé d'une forte symbolique.

***Enfantine, d'un modelé incertain, mal ou pas encore formée : ta bouche fut une surprise. Cet inachèvement me stimula. Ton visage était trop parfait, trop pure l'arrête du nez, le front dessiné trop bien. La nature n'eût-elle laissé aucun détail inaccompli, je ne me serais pas dit que tu pouvais avoir besoin de moi, pensée qui m'aida à combattre la peur des quinze ans nous séparant. La beauté nous saisit d'abord ; seule une faiblesse nous retient. Ibid., p. 309.***

***[57] C'est par le surnom « Boeuf-bouilli » que Donald a désigné Freud par dérision et en référence à la théorie des trois stades (anal, oral et génital correspondant à boeuf bouilli, sauté et rôti) : voir pp. 264-81.***

Les yeux, par lesquels s'exprime le désir et la bouche par laquelle le plaisir se transmet apparaissent au seuil de cette description et sont les premiers indices qui troublent le héros. Cela parce que ces détails récurrents sont propres à transformer une aventure humaine en une idylle poétique. Le personnage désiré n'est plus seulement vu comme un être humain, un être de chair qui peut donner un plaisir terrestre, mais comme une émanation de l'amour lui-même qui incarne des idéals esthétiques. Il quitte donc la foule des humains pour apparaître, grâce au regard désirant, dans le monde de la statuaire du plaisir et de l'extase. Vivant au rythme imprévisible des apparitions et des disparitions d'Alain, c'est-à-dire entre angoisse et espoir, frustration et satisfaction, David ancre son besoin d'amour dans l'image du jeune homme toujours liée au mouvement et à la vitesse et dont l'emblème est tout naturellement sa moto rouge sang, mais aussi dans ses gestes tendres qu'il est prompt à interpréter comme des « preuves d'amour ».

***Sur ces mots, tu as pris ma main et tu l'as posée, là où son corps parle pour l'homme sans possibilité de mentir. Bonheur si parfait, si rare, d'être ensemble au rendez-vous. Quelques instants après, sur le point de m'endormir à mon tour, j'ai eu le temps de penser que j'étais comblé par le ciel. Sans le souvenir de cette première nuit, aurais-je supporté les jours qui suivirent ? Étoile, p. 317. Tu allais claquer derrière toi la porte palière, quand tu t'es ravisé. J'étais planté, comme un piquet, dans le corridor. Tu fis trois pas en avant et déposas sur ma bouche un baiser frais, tendre, appuyé, délicieux. Puis, dédaignant l'ascenseur, tu as dégringolé quatre à quatre l'escalier. Mon premier geste fut de courir dans la salle de bains et de regarder dans la glace mes lèvres, comme si les tiennes pouvaient y avoir imprimé une marque visible, le sceau initiatique de leur baiser. 011Ibid., p. 320.***

Avec les yeux (la séduction par le regard, moyen de la captation amoureuse) et le baiser (la confirmation du sentiment amoureux par le langage et le contact) commencent vraiment l'amour et ses tortures. Aussi éloignés que possible de l'univers de David et d'Alain, les exemples de Friedrich avec Franz, de Pier Paolo avec Svenn et de Porporino avec Feliciano n'en posent pas moins les mêmes questions face à l'apparition du désir et à la naissance de l'amour. On retrouve partout ce rôle essentiel du regard et cette importance du baiser, premiers indices du début d'une relation, et allant de pair le tourment du narrateur en proie à un désir qu'il brûle de satisfaire sans avoir la certitude d'être comblé face à l'aimé inaccessible ou fuyant. Et si une preuve d'amour, un baiser ou une étreinte, un plaisir intense peut dissiper une crise de désespoir, répondre au désir et donc résoudre momentanément l'énigme de l'identité, ce n'est là en fait que le début du piège du désir, le seuil d'un enfer où toute preuve est à renouveler éternellement, où l'attente de l'instant de plaisir est une mortification, où le rêve de la possession de l'autre serait l'accès à la sérénité, sans être cependant une source de satisfaction réelle.

## 3) Désir et anti-conformisme

Le baiser, preuve d'existence, signe de reconnaissance, don de l'aimé est pour le héros la permission de désirer vraiment, non plus de façon abstraite en se lamentant sur son sort d'exclu de l'amour, et de désirer quelqu'un.

***Il [Feliciano] se souleva sur le coude et m'ordonna de le regarder. Il fit alors cette***

***chose que je ne pouvais pas prévoir que je ne sus recevoir comme il fallait, que je n'arrive pas, encore aujourd'hui, à m'expliquer, qui me sauva cette nuit-là du désespoir, qui m'installa dans une attente inquiète. Il se pencha sur mon visage, de plus en plus près, je ne vis plus que ces yeux grands ouverts sur moi, ses yeux admirables aux reflets verts, son souffle était tout contre moi, contre mes lèvres, je sentis sa bouche sur la mienne, il y déposa un baiser, il s'y déposa par un baiser, il s'appuya sur ma bouche par la sienne. Était-ce un baiser de lèvres humaines ou la visitation impalpable d'un ange ? La bouche resta contre ma bouche, nous restâmes ainsi pendant une minute ou pendant l'éternité, unis par le contact le plus tendre, le plus cruel, de nos deux bouches scellées appuyées l'une sur l'autre sans bouger. Il retira son visage aussi lentement qu'il l'avait approché, sans cesser de me sourire, emportant peu à peu avec son sourire le secret de sa visite, la clef du paradis qu'il m'avait ouvert et l'horreur de l'enfer où il m'avait trouvé. Il se leva, souffla ma bougie, gagna la porte en silence et disparut mystérieusement, comme il était entré. Porp., p. 139.***

Toute la tension du désir est contenue et traduite dans cette scène du baiser, et si l'érotisme n'apparaît qu'à l'occasion du baiser, n'est-ce pas parce que plus fort en suggestion que le récit d'un acte sexuel, il est plus riche d'ambiguïtés ? Le baiser, moyen de s'offrir à l'autre sans se donner, de perpétuer le désir sans le satisfaire, est un engagement amoureux qui déjoue les règles ordinaires de l'amour car il fait du désir une fin en soi. Loin de l'idéal commun de la réalisation, de la fondation d'une relation sur la répétition, le baiser se situe dans l'esthétique de l'inachèvement et a pour pendant en art le *non-finito*, et c'est donc à l'initiative de Feliciano que la relation ainsi instaurée avec Porporino est vouée à se distinguer de toute forme connue d'amour.

***— Regarde, dit Franz en attirant l'attention de Friedrich sur le groupe du Baiser, oeuvre qui avait fait plus que toute autre pour la gloire de Canova. Avec quelle grâce il se penche, le jeune garçon ailé, pour déposer un baiser sur les lèvres de celle qu'il tient dans ses bras ! Mais une force mystérieuse empêche les bouches de se joindre. Le désir qui les poussait l'un vers l'autre reste à jamais inassouvi. — On ne peut rendre toute la force de l'amour que dans l'instant qui précède la satisfaction des sens, de même qu'un rêve se ternit en devenant réalité, répondit Friedrich. Il pensait avoir rendu par ces mots un hommage suffisant à l'idéalisme romantique, mais Franz, revenant peu à peu de son extase, murmura de sa voix la plus douce : — L'ardeur qui entraîne deux êtres l'un vers l'autre est plus belle quand elle est suspendue, tu as raison, Friedrich, mais pourquoi ne dis-tu pas aussi que tout amour, fatalement, se dégrade en s'accomplissant ? Am., pp. 353-4.***

S'opposent deux conceptions de l'amour à travers Feliciano et Porporino, Franz et Friedrich. L'idéal du Beau, de l'inaccomplissement comme morale esthétique et comme moyen de garder à l'amour sa force mystérieuse, frustre du plaisir escompté et plus profondément prive de son identité l'être de chair (Porporino et Friedrich), de désirs et d'angoisses, qui a besoin d'actes et de gestes pour se sentir vivre. La dualité entre culte de l'inachèvement et réalité du plaisir se change en une lutte qui oppose le rêve et la réalité, l'art et la vie. Le baiser est un don séraphique et sa cruauté ne tient qu'à la représentation qu'ont soin d'en faire Porporino et Friedrich : ils traduisent aussitôt ce don en promesse et changent ce qui crée la magie de l'instant ou la grâce de l'éternité en un

acte de la durée. Incapables de s'en tenir au présent du plaisir, ils vivent dans l'angoisse de la prochaine fois, du prochain plaisir et de la prochaine preuve.

***Oui ? Non ? Entrera-t-il dans ma chambre derrière moi ? Une autre fois aura-t-elle lieu ? Si je laissais ma porte ouverte ? Mais de quoi aurais-je l'air ? Je ne vais quand même pas lui donner l'impression que je l'attends ? Mais si c'était lui qui attendait de moi un geste, un signal ? [...] Comme ma vie avait changé en quelques semaines ! Moi qui étais si heureux autrefois, quand Feliciano me rejoignait dans le couloir et m'embrassait sur la joue. Feliciano était resté le même, exactement. Il me rejoignait dans le couloir et m'embrassait sur la joue. Ni plus ni moins que pendant les cinq années précédentes. On aurait dit que ce qui s'était passé l'autre nuit n'avait jamais eu lieu. Je n'avais pas rêvé, pourtant. Je le sentais encore, ce contact de ses lèvres sur les miennes. Et maintenant ? Était-ce à moi de prendre l'initiative ? Au fond, j'avais reçu passivement ce baiser, il ne savait même pas si j'en avais eu du plaisir. D'ailleurs, en avais-je eu, du plaisir ? Ce n'est pas comme ça qu'il faudrait parler d'une telle chose. L'idée de plaisir est à mille lieues de ce que je pus ressentir quand il posa sa bouche sur la mienne. Il m'aurait caressé le visage, ou serait simplement resté contre moi. Une parcelle de cet être énigmatique et merveilleux qui s'appelait Feliciano m'avait appartenu. Tu m'avais appartenu, Feliciano, pour une seconde peut-être, mais tu m'avais appartenu, tu étais entré en moi par quelque chose qui n'appartiendrait à nul autre. [...] Ce baiser ? Pour qu'il me serve de preuve, il m'en faudrait un autre, il m'en faudrait dix autres, dix soirs de suite, toi et moi tous les soirs dans ma chambre. Un baiser isolé, ce n'est rien. C'est bien pire que rien, s'il m'a mis dans l'idée que quelque chose en toi m'a appartenu, s'il m'a installé dans l'attente d'un second baiser, d'un nouveau baiser chaque soir. Donner un baiser, c'est donner droit aux baisers, à mille baisers. Tout le monde sait cela. Je ne fermais pas ma porte. Il n'avait qu'à entrer s'il le voulait. Il n'entrait pas. Porp., pp. 215-6.***

L'impression d'avoir séduit provoque le besoin de posséder l'autre. Sauvé du désespoir par un geste amoureux, Porporino ne peut après ce baiser qu'attendre dans le désespoir d'autres baisers, et en cela avoir le sentiment sans cesse à conforter et à renouveler qu'il existe pour Feliciano. L'attente liée au désir de la possession tuent ensemble le plaisir de la première fois, en ne laissant place qu'à un désir qui ne sera jamais assouvi : « L'attente de la deuxième preuve détruit le miracle de la première. » Là commence le règne de la passion, laquelle ne prendra fin qu'avec le renoncement à l'amour, condition de la sérénité et du bonheur. Cette passion n'aura duré que quelques semaines, non du fait de l'inconstance de Porporino mais parce que, lucide sur lui-même, il comprend qu'il ne peut vivre avec cette passion et dans cette attente stérile. Il ne cherche donc pas auprès d'un autre ce que Feliciano n'a pas voulu lui donner. Sauvé par son jugement, il préfère mourir à l'amour à mourir par amour :

***Avec les baisers, j'étais entré dans un monde qui n'était pas fait pour moi. Un monde de rivalités et de luttes. J'en voyais chaque jour des victimes, il y avait toujours dans les couples un des deux qui devait arracher à l'autre un consentement donné par fatigue, par pitié, par lâcheté. Pourquoi continuer à me torturer en entendant le garçon laitier siffler sous le balcon de la couturière ? Qu'adviendrait-il de leur amour ? Une petite histoire de désirs, de malentendus, de satiété et de trahisons. [...] Il me semblait que j'étais arrivé au-delà. Au-delà de***

***quoi ? Je planais. C'était presque de la béatitude certains jours. Je m'étais retiré de la lutte. Feliciano m'amusait, il ne me faisait plus souffrir. Cimarosa m'amusait. Je n'enviais plus les autres pour une vie qui avait cessé de me paraître mystérieuse et que je trouvais seulement pleine de tracas, de petitesses, de criailleries et de misères. Porp., pp. 290-1.***

En outre, ce monde de la passion et de la jalousie qui coûte la vie à l'amant de Feliciano, don Manuele, est celui de l'homme adulte qui, par conformisme, se doit d'aimer et de chercher à être aimé : Porporino échappe à cette obligation car par sa qualité même de castrat n'est-il pas maintenu dans un état d'enfance, hors des limites du désir et des souffrances du coeur ? Et parallèlement, si Feliciano se plaît à provoquer partout autour de lui des passions sans jamais s'attacher, toujours insaisissable, toujours inconstant, c'est bien parce qu'il représente une autre race de héros, celle qui traverse la vie comme une étoile s'amusant toujours et en tout, en amour comme sur la scène, des effets qu'il produit : l'admiration ou le désir des autres. Le refus du conformisme amoureux coïncide chez Porporino avec le refus de la norme, seul moyen pour lui d'être castrat et d'avoir « l'esprit castrat ». Tout l'amuse dès lors qu'il ne cherche plus à être acteur, il trouve donc la grâce hors du désir, en renonçant à utiliser ses yeux pour convoiter autrui ou le prétendu bonheur d'autrui, en refusant de se montrer sur scène et de se laisser désirer, dans l'ombre il connaît le bonheur du spectateur : il se retire donc de toutes les luttes pour mieux regarder et échappe ainsi à l'obligation de devenir un homme.

Porporino accède à la félicité suprême parce que, destiné à échapper aux contraintes ordinaires, il choisit de ne plus désirer et donc de reprendre à son compte la diatribe de don Raimondo contre « cet épouvantable cliché, qui force les hommes de se croire obligés de tomber amoureux d'une femme. » (p. 290). Cette condamnation, qui vaut pour toutes les formes d'amour, pour toutes les unions, est sous-tendue par une critique universelle de la culture du profit, du rendement. L'amour et l'idée de couple sont selon lui des inventions bourgeoises dont dépend l'avenir d'une civilisation. La philosophie de don Raimondo qui se veut donc avant tout individualiste, qui recherche la liberté mythique de l'homme n'est pas un avatar du stoïcisme [58] mais une pensée de l'échec justifiée par un idéal esthétique. Et cet idéal amoral, qui s'oppose à la nature [59] autant qu'à la culture, est montré par le romancier comme le raffinement intellectuel d'une civilisation entrant en décadence : le choix même de la situation historique du roman révèle cette volonté puisqu'il s'agit pour Dominique Fernandez de décrire dans *Porporino* la fin de la civilisation baroque et, avec elle, celle du temps des castrats. Le culte de l'inutile chassé de la vie par la raison du siècle des Lumières trouve certes refuge dans l'art à travers le

[58] La position de don Raimondo s'oppose en effet sur un point essentiel à la définition de Sénèque du bonheur (« Celui-là est heureux, qui par raison, ne craint, ni ne désire », *De la Vie heureuse,* V, 1), car ce n'est pas par la raison mais par le rêve de l'indistinct et de l'abolition des limites que don Raimondo combat l'obligation au désir. Sa lutte ne s'inscrit pas dans une logique de résistance aux faiblesses humaines mais dans une quête de l'absolu sans but, sans utilité pour l'humanité, c'est donc un désir d'infini qui chasse le désir du corps, un plaisir abstrait de la quête gratuite qui nie le plaisir limité de l'homme, et en cela cette pensée se distingue aussi des philosophies matérialistes du XVIII[e] siècle, qui, comme celles de La Mettrie, font du plaisir un art de vivre, mais, en ne considérant le plaisir que comme un pôle réel, une conséquence immédiate d'un désir, une satisfaction physique et spirituelle utile à la santé. (V. La Mettrie, *L'École de la Volupté* dans l'édition établie par Ann Thomson, volume intitulé *De la Volupté,* Paris : Desjonquères, 1996, pp. 146-7.)

romantisme mais il n'en reste plus que l'idée et sa représentation onirique, non plus son incarnation. Le refus du désir, les expériences fascinantes mais stériles de Raimondo, la culture de l'*opera seria* entrent dans cette lutte contre le conformisme et, par anticipation, contre la bourgeoisie et la politique du rendement et du profit, bref, contre les règles du XIX e siècle. À travers cette réflexion sur le désir, l'écrivain définit la place et le rôle de l'artiste dans la société et s'il a soin de choisir des époques de bouleversement c'est aussi parce qu'elles sont propres à mieux révéler les enjeux esthétiques et politiques de la question du désir.

Structurant la quête d'identité autant que la réponse romanesque à l'énigme du plaisir, le désir est ce que doit d'abord chercher à apprendre Friedrich dans son parcours initiatique. *L'Amour*, chronique initiatique du cheminement d'un jeune homme né en 1789, forme comme une suite à la réflexion sur le désir entreprise avec *Porporino* ; à la différence déterminante que le jeune héros, de souche bourgeoise, est né à Lübeck en 1789 et qu'il quitte sa fiancée et ses parents pour découvrir Rome, pour l'Art et pour son idéal de l'Amour Pur.

***« Je veux l'Amour, je suis parti à la recherche de l'Amour », songe Friedrich sans aucune animosité contre son père, car il s'aperçoit que « le grand amour », la passion, déchaînée et sans frein, que son père condamne, n'est pas de son fait non plus. Ni l'ouragan ni la brise légère ne sont des métaphores qui l'attirent. S'il ressent le besoin, non pas de faire une certaine place à l'amour, délimitée par d'autres occupations plus sérieuses et contenue dans les tâches qui incombent au citoyen, mais de lui faire la place principale, et, mieux encore, de lui dédier son coeur, de lui consacrer son âme tout entière, il sait qu'un tel voeu est commun aux jeunes gens de sa génération, qui ont découvert dans la musique, illimitée par essence, la mesure des joies qui rempliront leur vie. Plus qu'un amour violent, il veut un amour pur, l'Amour, comme il l'appelle lui-même, en arborant sur ce nom banalisé par l'usage, comme une bannière qui flottera dans le ciel, la majuscule d'un « A » flamboyant. Pur, c'est-à-dire sans mélange, et ne reposant que sur la force de l'adhésion personnelle, à l'exclusion de tout agent extérieur. Mais tandis qu'il prononce mentalement ces mots, il ne peut s'empêcher de se troubler, de pâlir, car, de quelque tendresse qu'il soit attaché à Élisa, il commence à se rendre compte pourquoi il s'est enfui de Lübeck. Am., p. 38.***

Cette recherche d'un amour détaché du poids des conventions et surtout de celui des intérêts le mène donc à partir retrouver Franz auquel le lie un pacte secret qui ne tarde pas à prendre, pour Friedrich, les allures du désir. D'essence romantique, le rêve de l'Amour pur de Friedrich s'oppose aux lois sociales : ne pouvant trouver sa satisfaction dans les liens du mariage il cherche ailleurs cette vérité que réclame son âme, distinguant sa quête de l'Amour qui lui dicte sa fuite et la « tendresse » qui le lie depuis l'enfance à Élisa. Pour Friedrich plus encore que pour Porporino, la quête d'identité est étroitement liée à la question du désir, et ce n'est qu'au terme de son parcours initiatique qu'il

[59] Don Raimondo précise dans ces termes les raisons qui le poussent à exploiter son génie dans des expérimentations qu'il souhaite inutiles aux hommes : « Ma lampe ne serait pas maîtresse absolue de la nuit si elle facilitait à tel ou tel — il regarda don Manuel sans les yeux — la possession d'un objet nécessaire au repos de son coeur. / Il ne faut jamais me demander de venir à bout d'un obstacle pour ouvrir le chemin vers un but. / La nature a tracé des voies définies et mis partout des bornes, pour permettre aux hommes d'observer une ligne de conduite. / Moi, je supprime les limites, pour le seul plaisir de rêver. » (p. 244)

découvrira qui il est et s'il est taillé à la mesure de son rêve d'un amour dénué d'intérêts. Justifié par son honnêteté intellectuelle et morale, le départ de Lübeck signifie le refus de changer un sentiment en un serment devant Dieu et les hommes qui n'exigerait pas de sa part un don de soi par un amour indépendant des institutions. L'incertitude d'aimer vraiment naîtrait selon lui de cette légalisation d'un amour, mais, là, apparaît la première contradiction de Friedrich : s'opposent en lui son besoin de posséder inhérent à son caractère anxieux et son désir de l'incertitude, d'un engagement amoureux qui, chaque jour, doit toujours être remis en question et doit être librement reconfirmé par les amants. La dualité entre l'idéal de la liberté et de la pureté et le besoin de « tenir » l'autre, d'être sûr de posséder l'amant, conduit à la recherche continuelle de preuves amoureuses, à une angoisse toujours plus aiguë et à la jalousie.

L'exemple de Friedrich, héros impuissant en quête d'un idéal qui n'est pas à sa mesure, dénonce le fossé qui peut se creuser entre le désir intellectualisé, rêvé, alimenté par une poésie romantique et la réalité du désir de l'être de chair. Et au-delà même des interdits qui pèsent sur son amour pour Franz, c'est sa capacité individuelle à vivre indépendamment des interdits, et surtout des règles, que remet en cause son aventure romaine. Par sa mort, Franz libère Friedrich d'une situation absurde dans laquelle son idéal de liberté amoureuse était bafoué, suspendu à une humiliante attente de l'acte sexuel, preuve toujours insatisfaisante. Et Franz, par amour, lui montre sa vraie voie, celle du retour à Lübeck, vers Élisa. Instinct de préservation, découverte au terme de son parcours initiatique de son identité réelle — celle d'un jeune homme incapable de vivre à la hauteur de son idéal du Beau —, ou simple couardise ? Friedrich renonce à la peinture, à sa vocation de peintre, en même temps qu'à l'Amour Pur, et échappe ainsi à la culpabilité de l'homme contraint de dissocier son corps et son esprit, d'assouvir dans les dangereux fourrés du Pincio ses désirs physiques et par l'art son culte du Beau, et de se laisser fasciner par sa propre figure de paria qui lierait la mort à l'amour et ajouterait au désir le plaisir du danger.

## 4) Le désir coupable

Né différent, avec une puissante fascination pour la marginalité, se sentant lui-même dans une situation d'exclu, le héros fernandezien est un enfant puis un homme qui refuse le plaisir autorisé, qui désire en plus du plaisir le frisson du danger et de l'interdit. De l'enfant qui disparaît de la fête à l'homme qui s'enfonce dans la nuit pour rechercher l'aventure voluptueuse et sans lendemain, il n'y a pas de différence. C'est la même tension, le même désir paradoxal.

***La partie s'organisait. Nous nous divisions par équipe. Les autres trépignaient d'impatience et criaient. Moi, je m'éclipsais. Non qu'une envie, aussi forte que la leur et rendue plus poignante par la décision que j'avais prise de la refouler, ne me poussât vers le jeu. Mais je savais aussi que la jouissance en serait pour moi plus pleine et plus complète si, m'étant volontairement exclu de la partie, je me contentais d'en avoir les échos. Une fois dans ma cachette — je la choisissais de manière à ne perdre aucune péripétie du jeu — rien ne me jetait dans un trouble plus vif que de m'entendre appeler par mes camarades et de penser que je***

***n'aurais eu qu'un geste à faire pour leur rendre ma présence, retrouver leur chaleur. Et quand fatigués de me chercher en vain, ils avaient commencé entre eux, j'attendais en tremblant qu'ils frôlassent ma cachette, mais je ne me trahissais pas, pour prolonger jusqu'au soit la satisfaction que je prenais à maintenir hors de portée ce bonheur si facile à saisir. Aube, pp. 37-9.***

Ce besoin de s'exclure du jeu dévoile les tensions préexistantes à la condition du plaisir clandestin recherché par l'adulte : le refus du plaisir des autres, du plaisir facile, — conséquence d'un réflexe auto-punitif et aussi de la conscience aiguë d'être différent, *à part,* — conduit Jean à une autre forme de délectation plus raffinée que le plaisir de jouer avec les autres, celle d'attendre, seul dans son repaire, celle déjà du désir et celle aussi d'être désiré. La situation du clandestin, redoublée par celles de victime volontaire et d'être supérieur, met en valeur la puissance du seul désir non déçu mais insatisfait, le plaisir et la souffrance de ce désir.

Dans le cheminement désirant de Pier Paolo, on retrouve d'ailleurs les mêmes tensions et les mêmes motifs : plus que le plaisir, c'est le désir de la clandestinité qui motive sa quête du plaisir, le besoin d'être coupable par la nature et la forme de son désir. Après la tendre amitié avec Svenn agrémentée de pratiques artistiques et baignée dans une ambiance toute bucolique, Pier Paolo quitte le Frioul pour gagner Rome et découvrir de quoi seront faites désormais ses amours. Svenn représente l'idéal de l'amour, le seul amour concevable pour Pier Paolo, mais aussi l'impossible amour, celui qu'il ne peut accepter de réaliser sur terre, refusant ce plaisir comme Jean enfant renonce à prendre part au jeu des autres, laissant imparfaite sa vie, insatisfait son désir d'amour.

***« Svenn ! Svenn ! » murmurais-je. Cette activité qui m'avait soutenu me semblait soudain dérisoire. pour qui ces poèmes s'il ne les lirait pas ? J'alignais des mots pour oublier la seule syllabe dont la magie, trente après, fait encore trembler ma plume. Savais-je que j'avais perdu l'unique amour de ma vie ? Nous ne nous sommes plus revus. Devenu un bon peintre, il m'a demandé de lui rendre visite à Udine. J'ai éludé son invitation. Non, Svenn, nous nous retrouverons un jour dans le seul monde qui soit assez grand pour contenir notre amour, quand je serai las de t'avoir cherché en vain sur cette terre. Ange, p. 160.***

Éluder l'invitation, c'est en fait renoncer à l'espoir de l'amour heureux et tirer définitivement un trait sur la période du paradis frioulan. Pier Paolo trouve, lui aussi, par désespoir et par besoin d'entretenir sa souffrance, son refuge personnel hors du plaisir tranquille, de l'amour possible. Son engagement politique — « Le lundi, départ de Svenn pour Padoue. Le jeudi, je pris ma carte du parti communiste » (p. 155) —, sa descente dans une vie sentimentale désordonnée et clandestine sont autant d'étapes que l'on retrouve comme les jalons du destin d'un homme qui se veut hors des normes, et se choisit un désir du danger, de la clandestinité. Rien de rationnel dans cette suite de décisions seulement commandées par l'émotion et la douleur. Pour oublier cette douce et chaste relation pastorale, Pier Paolo recherche ce qui s'y trouve le plus opposé et s'invente une sensualité, un érotisme, entièrement fondés sur le besoin de se guérir de son désespoir amoureux non par le désir du bonheur mais par son renoncement.

***D'amour il n'était pas question lorsque, après l'horaire, il m'arrivait de m'attarder avec un jeune dans les allées obscurcies de l'ancien parc et de me laisser entraîner vers cet endroit secret dans le fond où les feuilles mortes de la***

***décharge, selon les recommandations du joueur de flûte, nous offraient un refuge naturel. Inutile de chercher qui prenait l'initiative d'une visite dans le taillis. Un échange de regards, de sourires, une cigarette fumée à deux sans parler : pacte conclu. Je n'aurais jamais songé à attirer contre son gré un de mes élèves, ni à en suivre un dont l'aspect déjà viril et la présence d'un début de barbe au menton ne m'eussent pas certifié la pleine responsabilité de son choix. Nul ne put se vanter d'être allé deux fois avec moi dans le fourré. Par fidélité à Svenn, je ne voulais m'attacher à personne. Je n'apportais aucun cadeau en appât. Dans le dépotoir du jardinier, nous trouvions des feuilles mortes en décomposition, des pommes de pin pourrissantes, des papiers sales, des gravats apportés du mur d'enceinte en réfection, des mottes de chiendent, des capsules de Coca-Cola et des bouteilles vides provenant de la buvette du dimanche. Ce lit de détritus t'aurait paru inconfortable : à moi il causait une excitation particulière, telle que ni matelas ni paire de draps blancs ne m'en a procuré par la suite. Ibid., pp. 163-4.***

Période de confusion extrême qui lie à jamais, et dans le plus grand désordre intérieur, l'engagement politique, la provocation de la société et le désir, la sensualité. Après avoir abandonné le rêve séraphique du bel amour avec Svenn, Pier Paolo n'a de cesse de se punir en s'interdisant le repos d'une relation stable, en s'exposant au danger de rencontres d'un soir. Les sanctions de ce comportement ne se font pas attendre : il est exclu du parti communiste et chassé de l'enseignement, contraint à fuir Casarsa. Mais malgré ces événements, il demeure incapable de se donner la liberté d'être ce qu'il est, car, bien que se croyant en quête du Paradis, il ne se donne jamais que la punition de son désir. C'est, avec Pier Paolo, l'illustration exemplaire d'un type psychologique : « la honteuse », mot qui désigne celui qui n'a pas le courage d'assumer son désir et de le vivre librement, qui a besoin de se cacher, de profiter de la nuit pour le satisfaire et qui lie à son désir comme des nécessités la punition, le besoin d'être déchu et mis au ban de la société.

Les personnages de « honteuses [60]» sont nombreux dans les romans de Dominique Fernandez, ils sont à la fois ceux qui prennent des risques pour désirer — Friedrich et Canova qui s'enfoncent dans le Pincio pour étancher une soif ambiguë auprès de prostitués, Pier Paolo qui choisit le peuple des *bassi*, Winckelmann victime de son désir et de son mensonge — sans jamais avoir le courage d'accepter leur identité, et ceux qui courent après la punition de leur désir. Les raisons du choix du partenaire occasionnel éclairent cette conduite suicidaire et montrent ses conséquences. Au désir qui ne peut s'avouer ne peuvent correspondre l'ange (Svenn ou Franz) ni l'égal. Pour mieux s'humilier le héros choisit un garçon non seulement différent mais inférieur, moyen de se brimer moralement et de maintenir hors de portée, intact, son idéal esthétique de l'amour : pour Pier Paolo, « Giorgio R..., dix-sept ans grêlé, joufflu » (*Dans la main de l'Ange,* p. 164), pour Friedrich, un « garçon à l'encolure de taureau et au faciès patibulaire qui exerçait pourtant sur lui une inexplicable séduction » (*L'Amour*, p.384), pour Winckelmann, un

[60] Le mot de « honteuse» apparaît pour la première fois sous la plume de Dominique Fernandez dans *L'Étoile rose* (pp. 94-5) ; appartenant au vocabulaire homosexuel, il désigne par autodérision, et donc pour s'en guérir, le complexe de celui qui réprime ses désirs de crainte de se voir exclu de la société ou qui, par une attitude couarde, lie sa sexualité à son complexe et ne peut trouver sa satisfaction que dans des situations humiliantes avec des prostitués ou des êtres indignes de lui, pour lesquels il n'éprouve pas d'amour mais un sentiment ambigu qui mêle la peur à la fascination, le désir à la mortification.

« homme aux traits manifestement insignifiants [qui porte] les marques peu séduisantes de la petite vérole. » (*Signor Giovanni,* p. 25).

*

Le désir, qui, en lui-même, contient déjà le ferment du plaisir d'une situation ambiguë parce qu'elle met en péril et confronte à la mort, est le ressort même de l'esthétique fernandezienne, sa composante la plus subtile, qui la fait échapper aux banalités crues de l'érotisme sans réflexion et la fait accéder, par une visée proprement mythique, à ce qui fonde toute grande oeuvre originale : l'art de poser l'éternelle question de l'identité et celui d'y répondre par d'autres questions, propres à la nature de ses héros, liées à l'époque et à la société auxquelles ils appartiennent.

***Nous courions moins après notre plaisir qu'après notre châtiment. La précarité des rencontres, le risque de « l'outrage public » si on tombait sur un flic, la peur du chantage, la détresse de se retrouver seul dans la rue, les questions sans réponse qui se levaient en foule : à quoi bon ?, jusqu'à quand ?, pour en arriver où ?, l'angoisse secrète de vieillir et d'être laissé pour compte : voilà le prix qu'il fallait payer pour soixante secondes d'euphorie. Étoile, pp. 198-9***

Sondant les dimensions poétiques, politiques et personnelles du désir à travers le destin de ses personnages, Dominique Fernandez explore un monde secret, celui des fantasmes et des pulsions, celui des sens. Et s'il a fallu procéder en deux temps, pour chercher l'image et le sens du désir dans cette oeuvre, montrant d'abord le désir de conformisme qui est aussi le faux désir du personnage, le désir facile, celui en lequel il voudrait croire, adolescent, puis son désir authentique, naturel, lié à la marginalité et à la clandestinité parce qu'interdit par la société, n'est-ce pas parce que, profondément binaire, l'univers romanesque nous propose de suivre le destin d'hommes déchirés par leur duplicité, d'une part leur foi dans un idéal et d'autre part leur besoin de rester dans l'interdit ? Cherchant à montrer ce qu'est pour lui la littérature, ce que devraient être son rôle et sa place face à l'esthétique du désir, le romancier a écrit :

***[...] le sexe est ce qu'il y a de moins intéressant, de moins important dans une culture homosexuelle. L'homosexualité n'a un rôle à jouer dans l'histoire générale de la culture que pour la fonction symbolique qu'elle exerce, comme refus de la normalité (mais pas seulement de la normalité sexuelle), choix de la marginalité (mais pas seulement de la marginalité sexuelle). L'homosexuel n'est pas seulement quelqu'un qui couche avec des garçons au lieu de coucher avec des filles ; c'est aussi (du moins l'homosexuel qui réfléchit sur son destin, qui contribue à la culture homosexuelle) quelqu'un qui sent et pense différemment de la masse de ses semblables, quelqu'un qui se tient en retrait, qui n'admet pas les valeurs en cours, quelqu'un qui se désolidarise de son temps, de son pays, qui cherche en-dehors des chemins battus par l'opinion, quelqu'un que ne satisfait pas l'ordre en place et qui aspire sans cesse à un autre monde, à un ailleurs inconnu. Mis au ban de la société, l'homosexuel est en mesure de la critiquer, d'en dénoncer les travers, les vices, les ridicules, ou simplement d'en démonter les rouages avec une lucidité refusée à ceux que l'ordre en place avantage[61].***

***[61] Extrait (pp. 20-1) de la préface (« Grandeur et décadence de la culture homosexuelle ») de Dominique Fernandez à l'anthologie de Michel Larivière, Les Amours masculines (texte repris dans Le Rapt de Ganymède).***

C'est parce que l'homosexuel fait partie d'une minorité marginale, indépendante et menacée par les lois de la société, parce qu'il est exclu par la majorité, qu'il représente aux yeux de Dominique Fernandez un intérêt esthétique, qu'il peut devenir le sujet de sa création. C'est donc bien par la notion même d'interdit, liée au désir, que l'homosexualité trouve sa raison romanesque pour lui. Mais reste à savoir si ce thème littéraire du réprouvé par la nature du désir n'est pas lié au besoin de l'auteur de construire un mythe de la clandestinité et une culture de la faute, qui, à partir de l'image du père, trouveraient sa filiation dans l'homosexualité. Et de là, il faut se demander quelle est la place du masochisme (et, s'il en a une, quel est son sens) dans cette quête du désir de l'interdit, de la culpabilité et de la faute.

# CHAPITRE VI : LE MASOCHISME EN QUESTION

Si l'on s'en tient au dictionnaire le masochiste est défini par le goût qu'il prend à éprouver des souffrances physiques, par son incapacité à vivre et à connaître le plaisir autrement qu'en souffrant dans sa chair. La douleur physique devenue condition de la volupté, le masochiste ne peut que rechercher des situations extrêmes et paradoxales pour trouver toujours plus de plaisir et plus de souffrance. Vivre dans l'angoisse de la mort et par la violente volupté éprouvée grâce à cette angoisse, ce n'est plus seulement vivre mais exister dans l'instant terrible et fascinant de la transformation de soi-même en un autre, de la crainte de la dépossession dans l'acte amoureux. L'ambiguïté profonde du sujet tient au lien inextricable des pulsions de *libido* et de *destrudo* et aux valeurs profondément antagonistes qui fondent le masochisme : plaisir et souffrance, amour et dégoût de soi, mépris et recherche des autres.

Or, à cette dimension psychiatrique retenue par les psychanalystes qui ne peut s'appliquer qu'aux cas de perversion sexuelle ou sensuelle, par extension, le langage courant donne un sens plus large, et la notion de masochisme est non plus seulement liée aux actes mais aux attitudes et comportements du masochiste, non plus seulement déterminée par des manies ou des stratégies sensuelles mais par la constitution d'une pensée et par une attitude particulière face à la vie. Ce glissement du mot du domaine médical au sens commun ne peut être négligé, car pour les psychiatres aussi, le masochisme tend à recouvrir une signification de plus en plus large. Dans *L'Échec de Pavese*, Dominique Fernandez choisit d'ailleurs d'employer le mot dans son acception large :

***Il faut employer avec la plus grande prudence ce mot galvaudé. Toute perversion sexuelle mise à part, nous considérons avec Théodore Reik, le masochisme comme "une attitude spéciale envers la vie, ou un type de comportement social : celui qui consiste à se réjouir de sa propre souffrance, ou de son sentiment d'impuissance devant la vie" (Reik, Le Masochisme, p. 12). Mais, même pris dans ce sens large, le mot masochisme n'est peut-être pas celui qui convient le mieux au cas de Pavese, en effet, il s'agit autant de non-résistance à la souffrance et à l'échec que d'attirance proprement dite. Il entre autant de défaitisme que de***

***masochisme dans cette attitude. Pavese, pp. 427-8.***

Dédouaner le masochisme de la sexualité (« toute perversion sexuelle mise à part ») entraîne l'absence du corps dans le débat sur le masochisme sans pour autant en régler la question car, souvent, pour le lecteur des romans de Dominique Fernandez, le premier réflexe consiste à considérer comme masochistes leurs héros — mais qu'en est-il en fait de leur prétendu masochisme concret ou métaphorique ? Et, si le masochisme est le terme qui convient pour définir leur « attitude spéciale envers la vie », quelle en est alors la genèse, quelles en sont les raisons et les causes ?

En fait, ainsi déplacé dans une sphère intellectuelle, ce masochisme se trouve bien loin de sa notion originelle et la forme même des oeuvres littéraires créées ou étudiées par Dominique Fernandez — ici celle de Pavese, ailleurs celles de Nicolas Gogol, de Mishima ou de Pier Paolo Pasolini — se distingue fondamentalement des récits d'un masochiste tel que Sade, dont le seul sujet et la seule matière littéraire ne tiennent qu'à la provocation morale par le sexe. Ni catalogues, ni relevés, ni descriptions complaisantes dans cette oeuvre où le masochisme, loin de n'être que l'antienne sujet des *Cent-Vingt Journées de Sodome* [62], est avant tout une source d'interrogation, le motif d'une réflexion sur une énigme psychologique. Et parce que le corps a ici une place presque marginale ou du moins accessoire, qu'il est tout au plus le moyen de manifester et de signifier des changements intérieurs, le héros ne peut être essentiellement masochiste mais ne le devenir que par incidences.

Tout l'intérêt de la question du masochisme est porté et justifié cependant par une nécessité morale héritée d'un certain jansénisme (ou du moins d'une rigueur morale) qui fait du corps un objet d'effort contre le laisser-aller et par un cheminement non seulement psychologique mais aussi idéologique et politique. Parler du masochisme, d'une certaine forme de masochisme, ce n'est donc pas seulement évoquer la volupté paradoxale éprouvée dans la transgression du plaisir admis et autorisé, la volupté engendrée par la douleur, mais c'est, le considérant à travers les héros de cette oeuvre, tenter de saisir les raisons de ses manifestations, sa signification et ses limites.

## 1) « Ils recherchent obstinément l'envers »

Fondé sur une alliance de termes et plus fortement encore sur des notions antagonistes, le masochisme définit un comportement équivoque et ambigu qui met en danger l'homme, l'exposant non seulement à la réprobation sociale mais à la mort. Et ce sont justement des termes contradictoires, des oppositions profondes qui constituent la psychologie du

[62] Loin de ressembler au récit fondé sur une répétition et sur un recensement des actes sexuels blasphématoires de Sade, le récit romanesque chez Dominique Fernandez est le lieu de l'exposition d'une énigme psychologique : pourquoi tel personnage, fort de toutes les qualités intellectuelles propres à faire d'un homme une personnalité admirée et même de talents rares, choisit-il de ne pas exploiter ces dons ? Quel secret peut le pousser à s'exposer au danger de la réprobation sociale ? Autant le personnage sadien n'existe que par les limites de son corps et de son sexe, seuls vecteurs d'une pensée qui rappellent sans cesse en les niant les règles de la religion chrétienne, autant le corps pour le personnage fernandezien est accessoire et anecdotique : la description d'un corps abîmé, meurtri ou dégradé n'étant le plus souvent que l'ultime moyen de signifier et de manifester l'enjeu moral du masochisme tel qu'il y apparaît.

personnage fernandezien faut-il alors voir dans cette coïncidence l'indice d'un certain masochisme ?

***Je mourais, j'étais mort, quel glaive m'avait donc transpercé ? Je crus d'abord, pouvoir me tromper sur la nature de cette chose que je perdais en abondance sous mes vêtements : peut-être du sang ? Peut-être cet homme, armé à mon insu, avait-il ouvert dans mon ventre une plaie, par où s'écoulait le principe même de ma vie ? Mais non : impossible de ne pas reconnaître, à la foudroyante perfection de mon plaisir, l'infamie innommable dans laquelle je venais de tomber. Étoile, p. 85.***

Certes, la comparaison d'un instant voluptueux à une petite mort n'est pas originale en soi, mais propre à la représentation littéraire de l'amour charnel ; toutefois, replacée dans le contexte romanesque, elle donne les éléments qui fondent la notion d'amour, de plaisir et d'érotisme de David. La construction même du passage est révélatrice de la volonté de comprendre et d'analyser du héros : de victime passive, David devient son propre juge et c'est à cet instant précis de l'intellectualisation de la scène initiale d'un érotisme furtif que surgissent les concepts d'une volupté paradoxale. L'organisation de cette introspection mérite un examen minutieux : les phrases interrogatives d'abord, premier mouvement de cette analyse, de cette quête du sens, mais aussi de l'hésitation primordiale entre le plaisir et la mort, entre le trivial (et même l'abject) et le noble ; l'ordre lexical, commandé lui aussi par le doute du héros, décrit une oscillation entre le noble (« glaive », « du sang », « le principe même de ma vie »), le tragique (l'emploi du passif : « m'avait donc transpercé »), et le vulgaire (« cette chose », « mon ventre »), oscillation qui se résout par l'antinomie absolue, par la conceptualisation du plaisir : « foudroyante perfection de mon plaisir, infamie innommable ». Héros tragique ou héros romantique, emporté et révélé par la fulgurance du désir d'un autre, David trouve la confirmation d'un pressentiment : le récit de cette scène est la vérification par l'esprit de sa prédestination pour une théâtralité crépusculaire du plaisir et pour son inclination à la mortification. Ses plus anciens fantasmes retrouvés et justifiés par cette réalité prennent place dans le récit analytique et autobiographique où le débat de conscience né avec le plaisir se double d'un débat de nature esthétique, fruit de la représentation fantasmée du plaisir.

La quête d'un mode d'existence liée au désir d'une perfection esthétique conduit à la notion de combat non pour la conquête du bonheur mais pour celle d'un absolu. Les héros fernandeziens ne sont donc pas dépourvus de morale mais forts d'une morale paradoxale, exigeante et mortifiante. Cette ligne de conduite rigoureuse coïncide avec la recherche de sensations étranges, nées d'une volonté de s'extraire des comportements ordinaires, sources d'un plaisir moral, de la satisfaction intellectuelle de se sentir au-delà de la condition des autres hommes.

***Enfin il saisit la lime à ongles et l'introduisit dans sa bouche. L'acier rugueux grinça contre l'émail des dents, et lui procura ce plaisir insoutenable, après quoi il lui parut qu'il n'avait plus rien de bon ni d'heureux à attendre de personne. Il savait qu'il agissait mal mais il ne pouvait s'empêcher d'aller toucher avec la lime, jusqu'au fond de la mâchoire, les molaires une à une, afin que tout ce qu'il entreprendrait plus tard dans la journée, eût la saveur vitreuse du métal froid. Écorce, p. 20.***

Dès le début de son premier roman, Dominique Fernandez met en place cette stratégie

du refus du bonheur et fait du raffinement psychologique d'Henri l'intérêt essentiel d'une oeuvre qui repose sur l'énigme de la négation de la vie. On voit ici comment l'intellectualisation du rapport au monde est liée à une sensation. Plus que la douleur, le désagrément est le but d'Henri, et, sans que les raisons de son refus de la volupté soient exprimées, le processus de l'enfermement en soi-même est décrit avec un souci de réalisme. C'est à partir d'une expérience banale du déplaisir qu'Henri fonde sa morale du désespoir. Des sensations physiques : ouïe (« grinça »), toucher (« l'acier rugueux ») et goût (« la saveur vitreuse ») servent donc de stimulation à la pensée du désespoir, à la fascination de l'échec. Il s'agit de faire surgir en son corps de puissantes sensations propres à éloigner la volupté ordinaire, afin de créer un nouvel érotisme, solitaire et individuel, la forme unique d'une esthétique intime et égocentrique.

Pourtant, le pas n'est pas franchi. Henri est un personnage profondément immature, et ce à double titre. Moralement d'abord, son geste paradoxal n'a qu'une signification restreinte, purement personnelle et individuelle, sa provocation n'a aucune conséquence sur son rapport aux autres puisqu'il a soin de limiter ou d'anéantir toute relation particulière. Ne l'exprimant pas, ne la dévoilant jamais, il ne met donc jamais en danger sa pensée de la vie et préserve par l'opacité poétique du mystère le mobile de ses actes. Sans signification et sans conséquences réelles — tout est commandé par Henri, tout répond à ses ordres logiques — les actes d'Henri sont en fait ceux d'un enfant doué, égocentrique et charmé par ses propres ressources, incapable donc de découvrir ce qui l'entoure, d'initier un dialogue avec le monde. Protégé par ce double statut d'enfant (apparent dans ses propos : « il agissait mal ») et de démiurge (par l'adéquation de sa volonté à la réalité), Henri est aussi immature esthétiquement. Trop parfait, il reste en-deçà de l'homme et donc du héros de roman, il n'est au mieux qu'un prototype (il annonce les débats qui agitent les héros ultérieurs) sans jamais être un protagoniste : sa lutte, auto-érotique, sans l'exposer au monde ne peut le compromettre ni l'offrir à la critique d'autrui. Échappant au dialogue, il échappe à la vie, prisonnier volontaire d'une stratégie sensuelle qui n'est qu'une célébration de soi-même.

Henri révèle cependant les questions qui animent Jean, John ou Étienne : la conviction d'être plus riches d'un secret et d'une mystérieuse différence que d'une éventuelle délivrance, le refus d'une solution qui leur soit extérieure. Il y a là, fortement soulignée dans leur expérience du monde, une inversion essentielle (et non pas une perversion) du rapport ordinaire à la morale et à la vie. L'auto-érotisme d'Henri, le monologue désespéré de Jean, les fuites de John ou la passion analytique d'Étienne fondent un discours personnel et individualiste, renforcent la volonté d'échapper au dialogue, c'est-à-dire à l'éventuelle remise en question par la confrontation de leur *singulière* conception de l'existence à un regard différent. Leur égocentrisme, s'il est un instant ébranlé par la rencontre de l'autre et par l'esquisse d'un dialogue, ne sort que renforcé d'une quête verrouillée par la parole et le non-dit.

***Les êtres tourmentés ont pour meilleur refuge l'artifice, le manque de goût, la laideur prétentieuse qui règnent dans certains lieux. [...] De toute chose positivement belle et bonne, dont ils se jugent, par un pressentiment infaillible, exclus pour toujours, ils recherchent obstinément l'envers. Puisqu'ils ne peuvent satisfaire leurs plus profondes aspirations vers le bonheur, vers l'amour, vers la***

***libre et harmonieuse jouissance de leurs facultés, puisqu'ils sont contraints à errer par des chemins qui ne mènent jamais à la délivrance, ils préfèrent s'abîmer tout de suite et se dégrader dans la poursuite de plaisirs méprisables — qui ne sont pas des plaisirs pour eux, mais de tristes corvées où ils usent leurs dernières raisons de croire. Écorce, p. 60.***

Caractéristiques dans ces lignes, bien sûr, la définition du culte de l'échec, la détermination et la caractérisation de l'inversion de la notion de vie, mais plus encore, essentielle et patente, cette nécessité de faire d'un comportement une règle infaillible. Inutile sans doute de relever ici tous les procédés stylistiques de ce discours de vérité générale (l'utilisation du pluriel, du présent et de termes génériques) car au-delà de cet aspect formel de la recherche de la vérité, c'est en fait sa qualité morale et sa valeur psychologique qui en forment l'intérêt. C'est en accordant son sens le plus limité au mot *inverti* que l'on peut le mieux cerner le sens et la fonction de cette attitude existentielle. Dans une acception débarrassée de la signification strictement sexuelle qu'a voulu lui conférer Charcot et en lui redonnant sa définition première — l'inversion désigne le comportement contraire par excellence —, il faut ici comprendre l'inverse de la généralité, l'inverse de la norme non par besoin de se distinguer mais par un profond et puissant sentiment de différence. Cette « recherche obstinée » du contraire, de l'inverse trouve ses origines dans un paysage psychologique particulier et donne lieu à une exploration esthétique idéale riche d'une mythologie et d'une idéologie car, dans cette tension du héros, tout est sensible qui est considérable et rien de vain ou de futile n'est considéré.

Le romancier a soin, dans son premier mouvement, de décrire plus que d'expliquer cette rage et cet appétit du contraire, de susciter une fascination pour les invertis, c'est-à-dire pour ceux qui renoncent à la quête du bonheur par certitude, « par un pressentiment infaillible », pour se vouer à un culte satisfaisant de l'échec. Ils mettent en oeuvre une stratégie efficace qui les rend inaccessibles à toute pensée ordinaire : ils échappent au monde et aux autres non par goût du renoncement mais par celui de la fuite. Une philosophie et une morale sous-tendent cette volonté en les rappelant à l'ordre rigoureux du voeu de mortification qu'ils ont prononcé pour éviter de sombrer dans la lâche facilité du bonheur ou du plaisir normalisés, dans la comédie de la société.

Convaincus de devoir demeurer seuls et incompris à tout jamais, ces héros de l'échec recherchent la confirmation systématique de leur désespoir, ils deviennent les artistes et les génies d'un art du dépouillement qui n'a de cesse de glorifier la perfection de leur absolu par opposition à la relativité de la quête triviale et ordinaire du bonheur. Si masochisme il y a, ce masochisme est alors entièrement contenu dans le refus de n'accepter que ce qu'Isabelle nomme dans sa prière finale « un pain quotidien » (p. 225), la joie ordinaire, le plaisir simple et minimal, ces vertus essentielles et naturelles dont les héros ne veulent ni ne peuvent se contenter. Les prétentions d'Henri le contraignent à une recherche plus exigeante et plus volontaire : son idéal est en dehors d'Isabelle et au-delà de la condition humaine ordinaire. Le désir éprouvé pour Christian, amour homosexuel qui n'est jamais clairement révélé (passion distincte de ce que nous avons nommé « inversion »), justifie, parce qu'il ne peut être satisfait aux yeux d'Henri, l'obstination dans la mortification, le besoin de souffrir et d'abîmer la simplicité des petits plaisirs et le respect rigoureux d'une résistance formée comme un voeu de renoncement à toute tentation.

L'attitude d'Henri à l'égard d'Isabelle et de Christian, celle de Stéphane vis-à-vis de ses parents ou encore celle de John en face de Dora et Giorgio, sont donc nécessairement des actes d'agression dirigés contre soi-même avec, pour but, la punition d'un laisser-aller à une voie intermédiaire — la tolérance ou le faux rapport amoureux. Entré dans l'inquiétante spirale de la marginalité, le protagoniste joue alors dans les rapports qu'il initie avec les autres son amour-propre et sa fierté. En effet, ce masochisme, fruit de l'inversion des relations conventionnelles et admises, crée une morale rigide et infaillible que ces personnages se doivent de respecter scrupuleusement. Devenus ainsi créateurs d'un dialogue éthique fondé sur leur personnalité et sur leur identité, ils sont tout à la fois acteurs et juges de ce code du refus de la vie, du renoncement aux voluptés ordinaires et bornées par les lois communes. Coupés des autres par leur différence qu'ils ont parfaite (une différence naturelle d'abord, due à la qualité homosexuelle de leur désir, puis, à partir de cette différence qu'ils estiment indicible et qu'ils considèrent comme une prédisposition au malheur, l'édification d'une morale qui durcit en refus du plaisir leur incapacité à aimer et change leur mal-être en source d'orgueil, en victoire sur la règle sociale de la majorité) ils se savent plus riches en fait d'une lutte engagée contre eux-mêmes, contre leur tentation de renoncer au combat avec le monde afin de ne pas se soumettre à l'obligation d'aimer la vie et de rechercher le repos dans la réussite sociale.

***Ni Stéphane ni moi ne voulions ressembler à ce bouquet de palmes que Mme Athanazy faisait pousser dans son salon, qui s'arrangeaient toujours pour contourner les obstacles et tendre vers la fenêtre, par où elles absorbaient voracement la lumière, la face grasse et luisante de leurs tentacules. Le pot changeait de place, la plante changeait de direction. Cet entêtement à croître, à trouver chaque jour la position la plus avantageuse pour l'épanouissement, me causait une sorte d'horreur; et je regardais avec haine le tas de racines grouillant à fleur de terre d'une sève chaude et avide. L'idée que des lois naturelles régissent notre destin et que, tels de bons végétaux se développant quoi qu'il arrive, le terme infaillible de notre aventure soit l'accomplissement, ni Stéphane ni moi ne pouvions l'admettre. Gogol, pp. 208-9.***

Cette critique acerbe révèle le refus du conformisme et dénote, plus qu'une marginalité profonde, le besoin d'être repoussé hors des franges de la société, la nécessité intérieure d'être marginalisé. Plus qu'asocial, le comportement d'Étienne et de Stéphane se veut la transgression des lois naturelles et le combat individuel contre le culte de la nature loué par le bon sens et la civilisation moderne dont le mot d'ordre est la recherche non pas du bien-être personnel mais du profit. Cette critique veut dénoncer aussi la confusion entretenue par les hommes entre la végétation — d'où l'importance accordée à cette métaphore végétale reprise dans *La Gloire du Paria* [63] — et l'existence humaine. Le refus

63 « Notre désir, notre amour ne produit rien, Marc. Notre désir, notre amour ne produira rien. Il poussera pour lui-même, comme l'agave sicilien qui dresse à dix mètres de haut ses ombelles stériles puis meurt épuisé de son glorieux épanouissement. » (*Paria,* pp. 60-1). Après avoir mis à mal l'idéal ordinaire d'une nature tendue seulement vers l'épanouissement, le profit et la reproduction, l'écrivain a fini par trouver dans la nature la plante qui correspond à sa vision de l'existence, et la comparaison végétale entre cette fois dans la logique de l'oxymore, laquelle, sans se borner aux limites du masochisme, vient pourtant s'opposer aux concepts banals du désir utile et du plaisir nécessaire.

de vivre comme les autres, comme tout organisme vivant mu vers la vie par instinct, se manifeste comme une attitude profondément provocatrice, comme un défi d'autant plus radical qu'il n'est pas tû mais exprimé et revendiqué comme matière de la création.

Repousser la nécessité de « croître » au nom du culte de l'échec et d'une vocation pour le malheur a pour conséquences, d'une part, l'édification d'une culture marginale et qui se revendique anormale et, d'autre part, l'opposition de ce qu'il convient d'appeler des faits de culture et des faits de nature. Le raisonnement anti-conformiste crée par goût exclusif de l'effort et de la tension un art en opposition à la recherche naturelle du bonheur et même du bien-être. Il ne s'agit pas d'être raisonnable, de chercher son avantage mais de lutter pour un idéal contraire aux lois naturelles. L'homme asocial se manifeste d'emblée comme un paria indépendamment même de son secret. Cultiver sa différence comme une provocation à l'égard de l'idéologie du confort, faire de sa souffrance une matière d'oeuvre d'art, l'expression esthétique d'une vérité sous la forme d'une énigme, place son auteur non sous le signe du renoncement ou de la complaisance mais sous celui de l'exigence et du refus. Refus des autres, refus du bonheur, refus du bien-être, refus d'être un homme et de choisir une fonction sociale. La douleur entretenue peut être un indice de masochisme mais, ici, n'est-elle pas, d'abord, une des couches du masque qui voile les réels motifs de cette attitude fondamentalement contestataire ?

Ainsi les principales attitudes contestataires relèvent de cette intention d'échapper et de s'opposer à un fait biologique que la société a voulu changer en loi par le biais de la religion, de la politique ou des codes de moeurs. La fascination pour le culte de l'échec, pour les idéaux esthétiques et les excentricités de l'art baroque, l'amour porté aux grands héros des romans russes, ces « âmes mortes », perdues non par leur incapacité à s'adapter aux nouvelles règles d'un monde imposant les lois uniformes du rendement mais par leur opposition à ces faux progrès sociaux liés aux dogmes de l'utilitarisme et du profit. Les héros fernandeziens existent à part entière comme des héros parce qu'ils transgressent cette loi commune de l'utilité de la vie, parce que leur existence entre dans le projet esthétique de leur oeuvre, parce que le beau, le rêve et l'éternité l'emportent toujours pour eux sur l'utile, le profitable et la durée. Le défi de Prométhée avait dimension mythique, celui des personnages suicidaires des romans de l'échec se voulait personnel et individuel, celui du Duc de Sansevero est de nature tout à la fois philosophique, scientifique et esthétique — il offre la synthèse parfaite du projet littéraire de Dominique Fernandez : personnage appartenant à une élite sociale et intellectuelle, tous ses actes s'ordonnant dans une visée de dénonciation ; par sa vie et par son oeuvre, il veut abolir les notions de but et désigner ainsi la médiocrité d'un monde qui a perdu le sens de la gratuité : « Moi, je supprime les limites, pour le seul plaisir de rêver » (*Porp.,* p. 244).

Ce plaisir de rêver, volupté et privilège d'une élite, loin de légitimer la vacance ou de justifier « le plaisir idiot de se tourner les pouces[64] » est, en même temps qu'une transgression des devoirs économiques et sociaux prescrits par la civilisation moderne qui veut que l'homme agisse pour obtenir quelque amélioration de sa condition, le refus de la fonction sociale, le mépris de l'individu pour la contribution qu'il est censé apporter au

[64] V. « Mes vacances ? Travailler beaucoup plus » [Entretien avec Christian Giudicelli], *Le Figaro Magazine,* 2 juillet 1994.

fonctionnement de la Cité. Industrieux, ingénieux, savant même, le prince, parangon de cette ville championne du laisser-aller, ne cache pas ses talents mais prend soin au contraire de ne participer à aucun progrès par ses inventions : son rêve personnel est une création qui refuse de devenir une production, sa lampe perpétuelle, symbole de son oeuvre, doit demeurer cachée, inutile et inexploitée. Porporino, par sa qualité de castrat, est lui aussi une part du rêve du prince, la part humaine de son désir d'inutile.

***— Ô misérable société des humains ! s'exclama-t-il tout à coup. Chacun de vous mesure sa réussite au petit lopin de terre qu'il arrive à se découper. Mais toi, Porporino ! Toi, tu n'es d'aucun sexe, c'est-à-dire que tu réunis les deux sexes à la fois. Toi, tu n'accèderas jamais à un rang social défini, c'est-à-dire que ta place sera partout à la fois sur la terre. Toi, tu n'atteindras jamais à la maturité, c'est-à-dire que le temps de ta vie humaine ne sera pas disjoint du temps infini de l'univers qui ne connaît ni âge, ni degré, ni évolution, ni épanouissement ! Enfant ou vieillard, homme ou femme, qui es-tu ? Toi, tu n'es nulle part, tu n'es personne, tu n'es rien, c'est-à-dire que tu es tout ! Sais-tu, ajouta le prince en se penchant à mon oreille, qu'entre toi et moi il y a moins de distance que l'on pourrait croire ? Mes recherches visent toutes à recréer l'unité première du cosmos, en abolissant les distinctions que la fausse science des hommes essaye de mettre entre les choses. Je ne m'intéresse qu'aux origines ! À nous deux, si tu voulais, nous pourrions retrouver le paradis. Oui, le paradis ! Au bout de mon souterrain, le prince de Sansevero et le petit Pauvre de Jésus-Christ s'envoleraient directement pour le ciel ! Porp., p. 369.***

Déclaration amoureuse d'un homme possédé par son fantasme, cet extrait montre comment la conception de l'homosexualité est construite sur ce mythe des origines, sur cet idéal orphique. Le dessein du prince n'est pas le plaisir, mais l'abolition des notions antagonistes qui gouvernent l'existence humaine, sa progression dépasse donc nécessairement les concepts de masochisme (même si c'est sa propre perte et sa mort qu'il recherche dans la douleur d'un délire génial) et de sadisme (même si, pour mener à son terme son projet, il sacrifie des hommes et des femmes) pour atteindre la grandeur terrifiante et fascinante d'une oeuvre d'art démesurée. On ne saurait donc confondre le refus du choix, la critique de la nécessité de choisir selon don Raimondo et la notion développée par Gide dans *Les Nourritures terrestres* : le premier considère le choix comme l'épreuve qui retire aux êtres humains leur droit de rêver qu'ils sont des dieux libres et sans contraintes (« Qu'y a-t-il de plus affreux, de plus avilissant, de plus désespérant que de penser que nous sommes prisonniers des lois naturelles de la procréation ? », p. 373), tandis que le second redoute dans la contrainte du choix, le plaisir dont il faudrait faire le deuil au profit du plaisir élu :

***Entrer dans un marché de délices, en ne disposant (grâce à Qui ?) que d'une somme trop minime. En disposer ! choisir, c'était renoncer pour toujours, pour jamais, à tout le reste et la quantité nombreuse de ce reste demeurait préférable à n'importe quelle unité. De là me vint d'ailleurs un peu de cette aversion pour n'importe quelle possession sur la terre, la peur de n'aussitôt plus posséder que cela.*** [65]

Plus proche en somme d'Ulrich, le personnage [66] de Musil de *L'Homme sans qualités,* le

[65] ***Gide, Les Nourritures terrestres, IV, I, dans Romans, récits et soties..., « Bibl. Pléiade », 1958, p. 183.***

prince de Sansevero transgresse les lois et les devoirs pour pousser jusqu'en un point extrême son besoin de rendre son existence inutile et improductive, pour rendre nuls sa pensée et son système philosophique en les parant du voile de la démence et des atours de la mort. On peut préférer voir dans l'héritage du prince une énigme provocante, savamment construite par un prince gouverné par sa folie, et refuser de suivre une interprétation proposée par l'auteur, laquelle, il est vrai, n'est pas conduite par le narrateur mais se dégage des faits rapportés par Porporino. Mais ne serait-ce pas ignorer la raison qu'attribue l'auteur à la souffrance de don Raimondo ou à celle du jeune Mozart, et ainsi négliger une des pistes de ce roman ?

L'introduction du prince de Sansevero au coeur de ces mémoires n'est pas gratuite mais vient au contraire nous renseigner sur un type de personnage homosexuel qui a choisi de se venger de son histoire personnelle et de sublimer son désir dans un système qui révèle l'inavouable et qui punit dans le même mouvement les hypocrisies d'une société qui interdit la dimension mythique de l'existence. Castré (il s'en convainc peu à peu, et pour lui le seul fait d'être né est l'indice d'un avilissement) et castrateur, masochiste d'un point de vue intellectuel et sadique pour des raisons « scientifiques » (il n'hésite pas à tuer afin de démontrer la justesse de ses théories), le prince est d'abord un enfant perdu dans le monde, un être qui rêve d'abolir les limites entre la vie et la mort, entre les sexes. Projet fou et démesuré qui le conduit à la folie, à l'internement, mais dont la logique est révélée par la trame romanesque. Car quelle interprétation Dominique Fernandez propose-t-il pour expliquer le destin de ce prince dominé par l'ambiguïté fondamentale de la fin du XVIII$^{e}$ siècle — aspiration rationnelle pour la liberté individuelle et le progrès, et attirance irrépressible pour le rêve orphique —, sinon celle d'une sexualité refoulée et niée ? Le trait homosexuel éclate pourtant dans ce rêve de l'union mythique par la mort du castrat et de son protecteur, du petit pauvre et du prince, et, avant cela, dans les formes que prend le projet du prince, toutes au service de sa volonté de nier les dogmes de l'utilitarisme, depuis la production économique, en passant par l'utilité de l'individu pour arriver à la reproduction. Nier, se nier soi-même peut-être pour mieux oublier que son propre père a préféré renoncer à la vie du monde en se retirant dans un monastère, et donc confier son fils à des jésuites (ce qui constitue une double mort des géniteurs pour le jeune don Raimondo, réelle de la mère puis symbolique du père), pour choisir une vie sans chair, entièrement consacrée aux études, ce n'est qu'un moyen admirable et dangereux de sublimer la pulsion homosexuelle qui n'apparaît qu'avec plus de violence à la fin de sa vie. La part mythique, philosophique et symbolique du discours du prince sur le rêve de l'indistinct, la poésie de son fantasme orphique, pour Dominique Fernandez, se double d'une part réelle et triviale, en partie occultée par l'ivresse du discours : le désir (inassouvi) d'une sexualité qui ne produit rien, d'une relation sexuelle qui s'oppose aux lois sociales et religieuses pour atteindre la part divine à

66 On retrouve la transgression et ses différentes modalités, de la simple transgression sociale à la transgression des lois morales (l'inceste), chez Musil, et peut-être une certaine forme de mort du personnage romanesque impossible puisque la deuxième partie reste à l'état de fragment... Il est d'ailleurs intéressant de noter que Dominique Fernandez ne crée pas de toutes pièces son personnage mais le sort de l'Histoire réelle pour donner son explication des mystères de la destinée et du souterrain du Prince. Plus prudent que Musil, il a eu soin de ne pas donner le rôle principal à ce fou génial, à cet homme qui se rêve l'égal des dieux, laissant ainsi une frange salutaire à son narrateur et à son lecteur.

laquelle aspire l'enfant blessé.

La grandeur du rêve homosexuel, celle-là même qui la fait appartenir au mythe est en effet dépendante de la distinction établie entre une sexualité à visée de reproduction et une sexualité gratuite justifiée par le désir et par le plaisir seulement. Le songe franc-maçonnique du prince de Sansevero, à la croisée des chemins de la civilisation des Lumières et du monde baroque, ne parvient pas à trouver ses marques, incapable de choisir entre la raison (et le progrès) et la passion baroque, il laisse une trace dominée par l'ambiguïté [67] et les contradictions, dont on peut d'ailleurs trouver un autre exemple dans *La Flûte enchantée* de Mozart. Apparemment opposés en tous points, — car autant don Raimondo a souffert, enfant, de l'abandon de son père, autant Mozart a subi la loi d'un père abusif cherchant à contrôler tous les domaines de l'existence de son fils — ces deux créateurs sont pourtant réunis dans le roman et d'une certaine façon dans les essais de Dominique Fernandez par les mêmes tensions : la passion pour l'art baroque comme moyen d'échapper aux limites étroites de l'existence humaine et l'intérêt pour une philosophie qui, comme principale mission, s'est assignée le rôle d'élever l'homme au-delà de l'état de nature, de le rendre libre par l'apprentissage et le respect des vertus, pur dans sa vie terrestre et spirituelle. Or, le premier n'est pas mieux parvenu que le second à résoudre cette double aspiration : don Raimondo et Mozart finissent par sombrer, l'un dans la folie l'autre dans la mort, n'ayant pu satisfaire les exigences maçonniques. Dans sa chapelle, le prince a dû se contenter de représenter les vertus au moyen d'une « scène de genre un peu mièvre, hommage aux vertus conjugales et filiales qui fondent sans doute une civilisation durable mais débilitent l'imagination artistique » tandis qu'il a au contraire exalté avec génie la douleur du Christ : cela doit-il être imputé à l'inégalité des talents ou, comme le soutient le romancier, mis au compte d'une intention secrète [68] de don Raimondo ? Mozart quant à lui a exalté un amour pur et stérile dans *La Flûte enchantée*, en même temps qu'il a célébré l'amour terrestre et trivial avec le couple humain de Papageno et de Papagena : ces deux fables sont soumises à interprétations par le romancier de *Porporino* et de *L'Amour* [69] *,* et l'on peut même mesurer, à travers la différence du traitement qui leur est fait, la distance qui sépare ces deux oeuvres.

La souffrance recherchée, due au débat sur la sexualité, est présente en même temps que la réflexion sur le mythe des origines (que celui-ci soit introduit par *Le Banquet* ou par la fable d'Orphée), cette souffrance mène le prince à la folie pour n'avoir pas vécu son idéal orphique, n'ayant pas osé révéler son véritable désir autrement que dans

[67] C'est d'ailleurs sous ce nom que Dominique Fernandez, vingt et un ans après *Porporino,* range le mystère de don Raimondo dans le chapitre de *La Perle et le Croissant* qu'il consacre à l'Italie du Sud et à Naples, s'interrogeant sur « Les choix ambigus de don Raimondo », pp. 37-53.

[68] *La Perle et le Croissant,* pp. 45-6. Le romancier invente un motif plus fort encore dans *Porporino* ; il y imagine le prince habité par le désir de se venger de ses géniteurs en les représentant dans des situations désavantageuses, sa mère charnellement encombrée de sa féminité et son père surpris par un enfant (son propre fils) dans les rets de l'erreur (*Porp.,* pp. 372-3).

[69] Là encore, on assiste à la transposition romanesque d'une interprétation esthétique et morale. Déjà longuement développée dans *L'Arbre jusqu'aux racines* (pp. 292-3 et 296-7), la question de l'amour comme donnée maçonnique et surtout comme réponse personnelle de Mozart est reprise avec plus d'audace cette fois dans *L'Amour* (pp. 152-6).

l'ultime communion par la mort (d'ailleurs demeurée sous la forme d'un rêve). Mozart, quant à lui, s'il a exprimé sa volonté de distinguer la sexualité et la procréation, n'a pas non plus trouvé le courage de secouer vraiment le joug paternel et de mettre à exécution la dimension onirique du lien qu'il a su créer entre Pamina et Tamino. Prisonniers de leur contradiction, ils échouent dans leur volonté de vivre leur idéal, lequel reste cependant magnifié dans leur oeuvre, l'étrange chapelle du prince et l'oeuvre lyrique de Mozart.

Les personnages fernandeziens, non seulement forts d'une mythologie, doués d'un amour qui les relie aux mythes fondateurs de la civilisation, sont aussi grâce à leur créateur détenteurs de doubles esthétiques qui, s'ils ne les encouragent pas à l'optimisme, les exhortent cependant au courage. Entre la lâcheté et l'héroïsme, ces héros se doivent de trouver le moyen de créer. Et n'est-ce pas justement cet équilibre précaire qui crée le personnage de la « honteuse » présent dans *Signor Giovanni* et *Dans la main de l'ange*, et qui, à cause de la confrontation avec la société, donne à la question du masochisme une dimension non plus seulement individuelle ou personnelle (conséquence d'un débat largement égocentrique) mais avant tout politique parce qu'elle mesure l'artiste à la société, par la révélation qu'il donne ou retient, l'exemple qu'il choisit ou refuse d'être, par sa façon d'assumer ou de renier son identité, de tromper ou au contraire de provoquer, bref, par son engagement.

## 2) Le secret et la révélation

Au coeur du débat sur le rôle individuel du héros et sur la portée politique et morale de sa fonction dans la société, doit être soulevée la question de la soumission ou de la protestation du créateur. Ces deux mouvements antagonistes sont à l'origine de la destinée et de l'éventuelle définition masochiste du personnage fernandezien. Parce que ces héros laissent une oeuvre derrière eux, parce qu'ils ont soin de léguer et souci de signifier leur existence, parce qu'ils ne sauraient se contenter de vivre ou d'avoir vécu avec leur obsession, leur fantasme, leur tourment ou leur sentiment de révolte, ils doivent être considérés comme des témoins porteurs d'une insatisfaction sinon d'une protestation. Il faut donc non seulement considérer la valeur individuelle de leur quête d'identité mais voir à travers eux des représentants possibles, des porte-parole d'une cause, pour envisager la portée politique et sociale de leur témoignage.

Personnages et créateurs, plus précisément encore, acteurs en vue dans la société de leur époque et auteurs de mémoires animent ici un débat complexe entre la nécessité de tenir secrète la vérité et la tentation de la révéler, entre le désir de liberté et l'angoisse de perdre du sens en se livrant. Dominique Fernandez choisit d'explorer cette question non seulement à travers des personnages célèbres dont le destin tragique et exemplaire est ponctué par un mystère mais aussi à travers des essais, des préfaces ou des articles. Et c'est bien là du problème de l'engagement de l'intellectuel et de l'écrivain qu'il est question, du rôle politique qu'il est censé assumer à l'encontre de l'opinion publique, de la fonction révolutionnaire qu'un personnage qui jouit d'une audience et d'un certain pouvoir doit avoir le courage d'accepter s'il ne veut pas passer pour un lâche ou un couard.

La création d'un certain type de personnages homosexuels, celui qui n'assume pas son homosexualité et qui ne peut que vivre en réprimant son désir pour en mourir

finalement, la création de ce que l'on nomme « la honteuse » coïncident avec l'impérieuse volonté de l'auteur de s'engager dans le combat pour la liberté individuelle. Et pourtant, si les héros des romans de Dominique Fernandez se laissaient réduire à ce classement binaire des égoïstes individualistes sacrifiant la liberté sur l'autel de leur volupté et des sacrifiés de la société morts au combat de la cause en héros ou en martyrs, tout serait sans doute trop simple. L'écrivain se plaît à créer un clair-obscur moral. Ses personnages sont prisonniers d'un destin, d'un *fatum* qui leur commande de rester fidèles par honnêteté et aussi par un certain romantisme à leur souffrance, de préférer la souffrance au confort, la douleur au conformisme. Plus que de ne pas renier les autres, les camarades d'une cause, il s'agit de ne pas se renier soi-même et de ne pas renoncer à son oeuvre. Le piège, impitoyable, se referme donc, la *dolce vita* leur est impossible, l'inconfort, l'incertitude, l'inquiétude et l'angoisse leur sont indispensables. De même que dans leur vie il leur faut le sentiment de jouer leur peau et leur identité dans le commerce charnel, dans la volupté, dans leur oeuvre il leur faut un enjeu, un défi. Rechercher sans cesse son identité malgré les tentations de compromis, exprimer cette quête et ses réponses malgré les interdits toujours renouvelés, tel pourrait être le défi de l'existence de ces héros.

***Ah ! mais c'est que j'embrassais l'ensemble de ma vie sous un jour nouveau, à présent. Lorsque la société étouffait dans le carcan de Moïse, je m'étais battu pour la liberté ; seul contre tous ; montré du doigt, honni, vilipendé ; le dernier des hommes, comme j'étais flétri dans la presse. Aujourd'hui, les choses avaient changé de fond en comble, mais moi je voulais, je devais rester le même : seul contre tous comme autrefois ; dénonçant la facilité des moeurs comme j'en avais attaqué la tyrannie ; scandaleux dans la société d'abondance comme j'avais été scandaleux dans l'Italie catholique et patriarcale. Montré du doigt, honni, vilipendé par ceux-là mêmes que j'avais poussés à la révolte et que ma volte-face stupéfiait ; méprisé comme le dernier des hommes au moment où j'aurais mérité d'être acclamé en prophète. Telle était ma mission sur la terre : m'opposer, dire non. Quand tous mes contemporains s'enivreraient de lumière, choisir de m'enfoncer dans la nuit. Et si Dieu ou le destin avaient daigné faire de moi un marginal par le sexe, je n'allais pas trahir leur confiance en sonnant à la porte du Blue Angel [70]. Si cette marque d'élection était inscrite dans ma chair, on ne me verrait pas descendre dans la foule pour réclamer ma part d'amusements. Né différent, j'irais jusqu'au bout de ma trajectoire, je monterais jusqu'au faîte de l'exaltation ; tournant le dos à la plaine où le bonheur érigé en idole attire des millions de fervents adorateurs ; et m'élevant par des vallées étroites jusqu'aux cimes arides où on ne peut rencontrer que l'extase et la damnation. Ange, p. 429.***

Audace et courage, inconscience et provocation, angoisse de tout perdre, de jouer sa vie elle-même, prestige de se sentir hors du troupeau des humains, montré en coupable : les sentiments, les buts de Pier Paolo sont contradictoires et nourrissent sa création. « Rester le même », c'est bien sa gageure une fois que le combat livré est gagné, parce que le motif du combat social compte moins en fait que le combat lui-même, que les luttes ne valaient que par les blessures et les déchirures qu'elles imposaient. Plus proche en somme de Jean Genet [71] qu'aucun autre héros fernandezien, Pier Paolo recherche la

***[70] Nom d'une boîte de nuit romaine.***

transgression non seulement pour le frisson qu'elle procure mais pour le châtiment qu'elle provoque, et quand, parvenu au bout de sa quête, la réprobation sociale, la condamnation des autres n'existent plus, Pier Paolo doit se les infliger lui-même. C'est alors la mort sous la forme d'un jeune prostitué qu'il choisit, dernière oeuvre et dernière provocation, dernière vérité aussi de celui qui sait qu'il ne sera compris, comme n'ont été déchiffrées ses oeuvres, que par une poignée d'hommes partageant les mêmes désirs secrets, les mêmes contradictions, les mêmes fantasmes et les mêmes besoins de sacrifice.

Le « dernier des hommes », c'est ainsi que Pier Paolo aime à se voir, qu'il vit avec le jugement des autres comme stimulant et comme obsession, qu'il a besoin d'être le point de mire, le marginal par excellence. Son rapport au monde n'a de sens que par l'incompréhension totale qu'elle doit entraîner, les risques pris, les actes incohérents, la surenchère dans la provocation sociale et politique sont autant de jalons dans cette quête de la marginalisation absolue. Et le drame de Pier Paolo est précisément d'avoir deux rôles dans la société : créateur mettant son oeuvre au service de la revendication politique, sociale et morale, et paria. Or, pour son malheur, il n'est que trop bien entendu et écouté, il parvient malgré ses désirs secrets à faire évoluer la société, sa force cesse donc d'être subversive pour devenir la cause d'un progrès, et du même coup il est dépossédé de sa parole et de sa gloire, ses motifs de provocation disparaissant les uns après les autres avec la permissivité grandissante de la société, il se retrouve anéanti dans sa figure de paria, muselé dans sa fonction de créateur : il n'a plus rien à dire ni plus rien à faire. Face à lui-même, seul avec son complexe d'échec et sa fascination pour la mort, Pier Paolo se voue à l'irrationnel, place son destin sous le signe de la superstition et organise sa fin, symbolique et esthétique, inquiétante et violente, à l'image da sa vie. Une fois encore, la contradiction reste le moteur de son acte, de sa mise en scène, habité à la fois par le besoin d'être vu, aimé et regretté, par le désir de rester incompris et hors du monde ordinaire des humains et par la volonté de rejoindre une mythologie, un panthéon de l'artiste maudit et vilipendé par les autres hommes, Pier Paolo s'identifie au Caravage, recrée les conditions de sa mort et tente de créer un tableau vivant du peintre par son exécution. Pier Paolo, pour son auteur, est avant tout un héros qui a voulu rejoindre non seulement le mythe mais l'histoire et n'appartenir qu'au petit cercle des exclus, des parias de génie ou des prophètes, sans jamais renoncer à servir d'exemple et de victime, de martyr pour tous les autres hommes.

La question du masochisme, si elle peut être posée en ces termes, se situe dans un ordre fondamentalement différent pour Tchaïkovski, héros de *Tribunal d'honneur.* En effet, contrairement à Pier Paolo, le compositeur n'a jamais eu l'ambition de faire évoluer la société par son oeuvre ; cela est peut-être lié à la musique elle-même [72], forme d'expression qui ne s'inscrit pas aussi immédiatement qu'un film ou un livre dans le combat politique, qui n'est pas investie du devoir du convaincre mais qui propose plus simplement et de manière plus complexe aussi une évasion par le rêve. Et si le musicien crée sans chercher à faire de son oeuvre un message politique, il ne s'ingénie pas non plus à cacher qui il est : son travail consiste à respecter les contraintes de son art, qu'il

[71] Voir l'article « Homosexualité » dans *Le Voyage d'Italie,* pp. 188-91.

[72] Voir *infra,* deuxième partie, chapitre VI, pp. 255-8.

s'agisse de musique de chambre, de symphonies ou d'opéra, pour s'exprimer. Ainsi les motifs et les sujets de cette création peuvent demeurer secrets et c'est, comme le montre le narrateur, Basile de Sainte-Foy, une quête exigeante du sens et de la connaissance qui seule peut mener à l'interprétation de l'oeuvre, à la découverte des motifs qui gouvernent l'imaginaire du musicien. Le cheminement du narrateur montre justement comment le point de vue non seulement sur un artiste mais sur un homme peut évoluer grâce à un sens aigu de la psychologie, à des efforts incessants pour percer à jour le mystère d'un créateur, et à une enquête fouillée. Ici encore le roman emprunte à la psychobiographie : exigence et patience, passion de l'analyse, recherche de la justesse, amour de l'être vivant et de l'art sont en jeu constamment dans ce texte qui retrace les moindres étapes du raisonnement de l'enquêteur.

Basile de Sainte-Foy, passionné par le problème de Tchaïkovski, tente de faire son propre jugement sur l'homme avant même que ne soit rendu celui du tribunal d'honneur qui doit statuer sur son cas. Patient, sérieux, méthodique, à la manière d'un juge d'instruction modèle, il réunit tous les éléments du dossier, essaie de faire le point sur ses propres doutes et ses préjugés et en vient donc à se poser trois questions qui pourraient toutes trois concourir à une définition du masochisme chez ce musicien : pourquoi Tchaïkovski se laisse-t-il malmener par Bob, son neveu ? Pourquoi refuse-t-il de s'exiler à Naples ? Pourquoi accepte-t-il la sentence de mort ?

À ces trois questions, l'homme et l'artiste répondent tout à la fois. La première est sans doute la plus complexe et la plus difficile, elle touche au mystère des sentiments, à l'énigme du coeur et aux nécessités de l'inspiration du musicien. Cette complaisante attitude envers la souffrance infligée par un giton cruel, au reste, Tchaïkovski la partage avec le Grand-Duc Constantin qui, comme lui, supporte la grossièreté de Bob et se plie docilement à ses exigences [73]. Mais si Constantin parvient finalement à rompre cette liaison, Tchaïkovski, quant à lui, est comme prisonnier de son neveu. Il semble exister chez le compositeur une tentation ambiguë de ressusciter les rites initiatiques qui liaient l'éraste à l'éromène chez les Grecs. Et si cette tentation est ambiguë ce n'est pas seulement parce qu'elle est finalement soldée par un échec mais aussi parce que cette coutume n'a pas de justification culturelle et que les motivations qui habitent les deux personnages sont absolument différentes. Tchaïkovski se sent « responsable » de son neveu, il veut lui venir en aide — est-ce là un moyen pour lui d'affirmer son ascendant ou une façon de se mentir à soi-même, de justifier sa patience et d'entretenir ses illusions et ses espoirs sur leur relation ?

Il est bien difficile de répondre à la question ; ce qui est clair cependant c'est la nature même du rôle que Bob consent à jouer auprès de ces hommes mûrs que sont Tchaïkovski et Constantin. Dans un cas comme dans l'autre, il se sert de ses charmes physiques pour attirer vers eux des personnes susceptibles de leur plaire, il figure une sorte de messager pervers, de commerçant de liaisons fugaces et compromettantes, en attirant vers Constantin les bohémiennes et vers Tchaïkovski les jeunes hommes, Bob profite de cette situation pour exercer un chantage continuel, pour se voir passer en échange de ses services les plus insupportables des caprices. « Bon à rien » mais

[73] *Trib.,* pp. 66-70.

pourtant doué d'un talent musical exceptionnel comme le souligne le narrateur, Bob est une sorte de Mercure montrant en public sa face la plus redoutable, il ne cherche rien autant qu'humilier, jouir d'une situation de malaise, provoquer par sa vulgarité la gêne et l'embarras, et mettre continuellement à l'épreuve de ses puériles exigences ses interlocuteurs. Il joue pour cela sur les oppositions et sur les confrontations : à son physique angélique il allie un vocabulaire vulgaire, à son avidité à entrer dans la société la plus élevée il fait coïncider la provocation verbale et le défi dans ses actes. Chacune de ses attitudes semble dénoncer la patience injustifiée et la dépendance honteuse de ses compagnons : « jusqu'où vous laisserez-vous humilier pour moi ? », semble-t-il dire sans cesse.

Il est en fait au sens propre la mauvaise conscience de Tchaïkovski, le rappel vivant qu'il n'est pas permis d'aimer, de dire et de montrer que l'on aime un homme (ou que l'on recherche la compagnie des bohémiennes quand on est Grand-Duc) dans la Russie de la fin du XIX$^{e}$ siècle — de même que les rencontres de Friedrich dans le Pincio, qu'Arcangelo pour Winckelmann ou que le jeune prostitué romain pour Pier Paolo rendent à cet amour interdit la puissance terrifiante de la mortification, de l'opprobre et de la damnation sociale — l'indispensable rappel à l'ordre. L'incapacité de Tchaïkovski à mettre fin à cette relation et son refus de donner suite à l'invitation de son frère pourraient ainsi trouver un lien fort et profond, car, semblable d'une certaine façon à tous ces personnages fernandeziens, à tous ces créateurs, il ne peut s'empêcher de lier l'amour au déshonneur, ni de pratiquer son art sans se sentir contraint de masquer ce qu'il est vraiment. Il ne peut trouver d'inspiration sans provoquer le destin, sans avoir le sentiment de se mettre en péril, et ne peut donc envisager de créer sans la contrainte de l'interdit qui l'oblige à utiliser des masques et des subterfuges.

La réaction de Tchaïkovski à la lettre que lui envoie Modeste, son frère, éclaire définitivement la nature de l'érotisme du compositeur et aussi le lien profond entre l'identité du musicien et la création :

***« Il a donc oublié ce qui nous distingue des autres ? La solitude, la clandestinité, la griserie du secret et du risque ? Ses plaisirs ne lui étant pas défendus, l'homme normal ignorera toujours la volupté de la transgression. Je ne regrette donc ni les épreuves ni les déboires que j'ai pu essuyer. Un bien qui s'offre trop facilement à nous, un trésor qu'il n'y a pas besoin de déterrer, nous excite-t-il encore ? Il me parle de Pimpinello, mais je ne garde de ce bambin (il rougit) une image si présente, que parce que sa conquête fut rien moins qu'aisé. Une sorte de rapt, savez-vous ? Nous avons dû nous blottir au fond de la calèche et nous enfuir comme des voleurs... L'odeur de cuir chaude de la capote rabattue demeure liée dans mon souvenir à l'émotion de cet enlèvement. [...] Faute de dangers à fuir, d'obstacles à surmonter, de secrets à partager, quel sel gardera la vie ? D'où jaillira la joie, si je n'ai qu'à formuler un désir pour qu'il soit rassasié ? Vous me voyez, tel un pacha puisant dans le harem de mon frère ? Merci bien ! La fin de toute lutte débilite, la sécurité atrophie... Veder Napoli e morire... Très peu pour moi, ce programme... Un idéal de ramollis ! " Nicolas protesta. « Votre travail , les oeuvres que vous avez à écrire vous protégerons de la facilité. — Mais à quelle source boivent ces oeuvres ? Où les racines sont-elles plantées ? Dans le sentiment, gravé en moi dès la puberté, que la nature a fait de moi un proscrit.***

***Intégré à la société, en règle avec le monde, croyez-vous que je me donnerais la peine de suer sang et eau sur les notes d'une portée ? Je me contenterais de vivoter, oui, plus ou moins heureux. On n'écrit qu'en s'opposant, pour remédier au scandale d'être exclu. On n'écrit que dans la solitude, la douleur, le défi. Sur une chaise de bois dur, non au fond d'un hamac. Trib., pp. 453-4.***

Cette définition du créateur convient parfaitement à tout artiste vrai de l'oeuvre fernandezienne : les notions de sacrifice et de lutte, l'opposition de la joie et du bonheur prolongent de façon exemplaire d'autres destins à travers les propos du compositeur. Le plaisir n'est pour lui que la conclusion d'un âpre combat plus indispensable et plus beau que cette brève ponctuation. La création artistique permet l'expression de ce cheminement dangereux vers le plaisir, la révélation masquée parce que compromettante de l'identité. Bob, dans ce même ordre d'idées fait figure d'aiguillon, il figure la tentation (celle du renoncement au devoir, celle du laisser-aller et celle du libertinage) et représente aussi la provocation (ses scènes publiques sont autant de révélations, de dénonciations). L'ambiguïté de Tchaïkovski réside dans cette tension morale entre la nécessité du devoir, l'exaltation de la souffrance et de la rigueur (le goût de l'effort et de l'inconfort) et le besoin de dire, de dévoiler cette personnalité... Dans cet amour pour Bob et pour la souffrance, il faut voir avant tout une incapacité à envisager le plaisir et la vie sans transgression, sans se sentir marginal et exclu, mais il faut noter que la crainte (ou l'attente) du châtiment n'est pas un indice de culpabilité mais bien la force de l'opposition individuelle de l'artiste à la société, conscient de ce qu'il risque et de ce qu'il est.

*

Peut-on dire d'un personnage qui joue avec le feu, se brûle sans éprouver de plaisir physique mais la simple satisfaction spirituelle d'un châtiment recherché, qu'il est masochiste ? Si la confrontation — toujours dangereuse — aux règles sociales est interprétée comme l'indice d'un masochisme, parce qu'il est un acte qui expose à la condamnation, alors il faut convenir que tout artiste, et plus largement encore tout créateur, est plus ou moins masochiste puisqu'il remet plus ou moins en cause l'ordre établi, les règles et les interdits... Or, les personnages fernandeziens (tous des créateurs) ajoutent à cette attitude contestataire une autre particularité, intime et personnelle, qui, liée à cette existence sociale, semble montrer que le combat à livrer n'est pas seulement public, qu'il ne s'agit pas seulement d'obtenir du succès, mais qu'il faut avant cela se battre contre soi-même, contre la tentation de la facilité et du confort. Le masochisme des héros de cette oeuvre consiste donc autant dans une résistance au monde que dans une résistance à soi-même, une lutte de tous les instants contre la velléité, contre le désir et le conformisme. Le travail de la création ne s'obtient qu'au prix de ce combat et de cette dualité où l'aspiration au bonheur et à la quiétude de l'homme sont sacrifiées à l'impérieuse nécessité de créer. Le masochisme dans sa première acception (abandon du corps à la souffrance, exaltation des sentiments dans la souffrance) n'apparaît alors que comme une reddition, une ponctuation définitive au combat, une sorte de suicide : la théâtralisation des forces antagonistes qui se disputaient l'existence de Pier Paolo, de Winckelmann ou de Bernard, la résignation dans l'acceptation de la condamnation à mort de Tchaïkovski. Il y a dans ces corps morts terrassés par les autres une agonie au sens propre : un refus du combat, un abandon. Parvenus au terme de ce qui apparaît comme une confrontation avec le désir, la mort est le moyen qu'ils choisissent pour mettre en

scène leur vérité (et leur mensonge) et cet instant prend alors l'apparence d'une ultime création, de la confirmation esthétique et pathétique de leur parole sur le désir et sur le plaisir.

# CHAPITRE VII : AMOUR ET PLAISIR : LA LIBERTÉ ET SES LIMITES ?

Comment aimer ? Comment aimer et créer ? La recherche de l'amour, liée à la quête du désir, suppose l'acceptation de la nature même de ce désir et prend donc place dans la vaste interrogation sur soi et de soi qui anime les protagonistes de l'oeuvre fernandezienne. La quête amoureuse tient donc de la quête d'identité : il est impossible d'aimer sans savoir d'abord qui l'on est, sans accepter de comprendre qui l'on est. La question des conditions de la quête amoureuse pose du même coup la question de la recherche de soi. Et c'est sans doute Friedrich, héros de *L'Amour,* qui révèle le mieux les liens qui unissent cette double découverte de soi et des autres, de son propre coeur et de celui de l'être aimé. Or dans l'engagement amoureux, le courage semble tout aussi nécessaire que la conscience, toute aventure amoureuse étant une sorte de défi et de tentative pour braver les interdits d'une société. Des personnages qui ne connaîtront jamais l'amour comme de ceux qui échoueront dans leur tentative amoureuse le lecteur apprend autant, il s'initie aux enjeux de l'existence, aux rapports ambigus entre l'égocentrisme nécessaire à toute création artistique et l'élan qui pousse à découvrir l'autre. Le rapt amoureux, — élément du mythe de Perséphone et image réversible de la séduction (qui rapte l'autre ?) —, le rôle du regard et celui de la contemplation sans réalisation amoureuse, l'autorisation d'aimer donnée par le voyage sont autant de jalons dans la quête de la liberté et de l'amour. Toutes ces images récurrentes ne laissent pas d'interroger le lecteur sur la notion même d'amour et son rapport avec la liberté, question posée non plus seulement dans une perspective politique mais aussi, et surtout, dans sa visée individuelle.

## 1) Les mythes de l'amour

Les grands mythes amoureux (ou modèles amoureux issus de la littérature ou de l'opéra) qui servent de références et de repères aux personnages dans leur quête sont tout à la fois des encouragements au dépassement de soi puisqu'ils servent de rappels au besoin d'élévation, et flattent la tentation de se mesurer aux dieux, et aussi des mises en garde : avertissant autant de la volupté extraordinaire que du danger encouru. On ne traque pas impunément l'Amour.

La reconnaissance même de l'aimé, du personnage désiré, transforme d'abord les acteurs en héros légendaires par le jeu des comparaisons :

***Je traversai le parc, portant toujours ma valise, jusqu'à une belle charmille qui longeait un bief et aboutissait à une grande vasque de pierre. Contre cette***

***vasque, de loin, je vis appuyée une jeune fille ; perdue dans sa rêverie, elle regardait de l'autre côté ; un chapeau de paille dorée entourait sa tête d'une auréole. Le jeune Dante qui aperçut Béatrice au coin du Ponte Vecchio, ce matin de grâce du 12 mai 1274, n'était pas plus ému. La « Dame bienheureuse et belle » ne m'entendit pas venir. Le rayon de soleil l'illuminait toute entière. Je m'approchai de manière à intercepter le soleil et à la recouvrir de mon ombre. Alors elle se tourna. « Oh ! Vous m'avez fait peur ! dit-elle en rougissant. — Ce n'est pas une ombre qui vient vous chercher, mademoiselle, c'est un homme, un homme en chair et en os, un homme qui a besoin de vous. » Éc. Sud, p. 479.***

Porfirio, dans cet extrait, rencontre pour la première fois Constance, et dans le récit cette « apparition » se pare d'emblée de caractéristiques religieuses. Ainsi, Constance est comme transfigurée, changée en sainte et en idole : on retrouve ici les canons du récit amoureux et de l'amour courtois, où la femme, montrée comme une créature inaccessible, est coupée du monde réel par son attitude et par un faisceau de circonstances exceptionnelles. Ce n'est pas le coup de foudre mais la lumière, force mystique, qui baigne l'idole et l'or d'un chapeau qui nimbe la jeune femme d'une « auréole » et la transforme en sainte. Or, Porfirio, contrairement au jeune Dante, ne reste pas contemplatif ni inactif face à cette image idyllique, il agit et tourne vers lui le tableau ; homme du Sud, il parvient à capter (« intercepter ») la force du soleil, et déplace ainsi sur le terrain de la rencontre amoureuse ce qui avait d'abord les allures d'une scène admirable. Porfirio, contrairement aux autres héros, ne reste pas interdit : il se pose en héros, devenant le centre même de la scène.

Cette différence est capitale et les mots prononcés par Porfirio révèlent aussi ses intentions : vivre l'amour. Il insiste pour cela non seulement sur son existence réelle (« Ce n'est pas une ombre ») mais aussi sur son existence charnelle. La comparaison littéraire qui revêt un aspect idéal est cependant dépassée, ne jouant au final qu'un rôle d'introduction et de justification. Or, le drame de Porfirio et Constance ne prend-il pas justement ses racines dans cette méprise, dans cette volonté, non pas de sublimer la vie, mais de rendre réel le mythe ? Et c'est cette constante oscillation entre l'idéalisation et la réalité de l'amour qui caractérise l'originalité de cette relation :

***« Il y a en vous une force magique, te chuchotais-je d'une voix oppressée. Sauvez-moi ! Vous en avez le pouvoir. Ayez-en la volonté ! De vous seule, mademoiselle, j'attends mon salut... Si ! Si ! Je ne puis vous en dire plus... Vous avez devant vous un homme en perdition, qui sera sauvé si vous ne le repoussez pas, qui fera naufrage autrement... » Phrases que je ne me serais jamais permises sans l'obligation de les débiter à la hâte, et que, de ton côté, tu eusses refusé d'entendre si nous avions disposé de plusieurs heures devant nous. L'emploi du respectueux « mademoiselle », la suggestion du cloître qui nous enveloppait de son ombre, le ton fiévreux de mes prières, la caution implicite donnée pas M. Desjardins, tout contribua à te convaincre que je ne mentais pas et que se présentait à toi l'occasion de jouer un rôle conforme à tes idéaux. Sincère, je l'étais, en te suppliant de venir à mon aide ; plus sincère, je n'aurais pu l'être ; en même temps, si j'avais voulu échafauder sciemment une politique de séduction, aucune stratégie ne se serait montrée plus efficace. [...] Est-ce que je me trompe ? Cet homme qui implorait si instamment ton secours te plut parce que, ne flattant pas ton égoïsme, il s'adressait à ce qu'il y avait en toi de meilleur. [...] Ta***

***gloire, dans cette aventure, plus que tes sentiments, se trouvait en jeu. Tu n'étais pas une amoureuse qui cède à l'appel de son coeur : en t'attelant à la tâche de me sauver, tu étais une héroïne. Porf., p. 483.***

La distance qui sépare l'amoureux de l'héroïne est précisément à l'origine de l'échec de ce couple : Pofirio veut voir et voit en Constance une sainte, il a besoin de transposer son image dans un système de pensée sicilien tandis qu'il se présente à Constance comme « un homme en perdition [...] qui fera[it] naufrage » sans elle, une sorte de brebis égarée dans le monde, en quête d'une règle de vie et d'une rigueur morale. Échapper à l'emprise d'une mère abusive, vouloir rencontrer une sainte à l'égale de Madre Juana, sont à la fois les motifs qui conduisent Porfirio à Pontigny et qui le poussent vers Constance. Mais, malgré ses aspirations au salut et à la rédemption, il n'aura de cesse de vouloir transformer en femme de chair celle qu'il a vue en idole, en statue. Il ne peut accepter une relation uniquement spirituelle. La femme de pierre et la femme de chair, la créature sans désir, refusant le plaisir, et la femme se disputent aux yeux de Porfirio et aussi à ceux de Desjardins l'image de Constance. Comment donner naissance à la seconde est tout à la fois leur commune préoccupation et leur échec. L'alchimie amoureuse ne parvient pas à sortir victorieuse de ce défi : l'image de la femme inaccessible, de la forteresse, de la combattante, triomphe de l'être sensible et vulnérable, légitimant du même coup la première apparition de Constance, la faisant rejoindre un panthéon de statues désirables mais intouchables.

Encore une fois le mythe, celui de la littérature chevaleresque, sert de référence et même de modèle à Porfirio et Constance pour sceller leur union. Ce refuge dans le mythe leur permettant tout à la fois d'échapper au prosaïsme d'une relation et à « l'épreuve de la réalité ». Cette fonction du mythe est donc double dans la mesure où elle permet d'idéaliser une relation amoureuse et d'édifier sur un terrain idéal les préoccupations du désir :

***Le délai d'un an supplémentaire, la volonté de mûrir notre amour dans l'éloignement, la suggestion du décor moyenâgeux que Dijon déployait autour de nous comme un souvenir de Perceval ou de Lancelot, nous apportaient la garantie d'une haute ambition morale. Le mariage, compromis entre l'esprit et la chair, aurait lieu, mais rehaussé d'une lumière de gloire. Moins conjugatio corporum que résurgence des anciens mythes de chevalerie. Porf., p. 170.***

Devenant héros de la littérature médiévale ou des tragédies cornéliennes, les deux amants n'ont de cesse d'éviter toute confrontation à la réalité séculaire, si bien que dans leur quête, la recherche de la pureté, la tentation d'égaler le modèle mythique, peut apparaître comme l'annonce d'un échec. Et, en effet, la transposition romanesque du mythe prépare la chute, les idoles dont on « tombe amoureux » (l'expression semble avoir tout son sens ici) étaient d'emblée inaccessibles. Les femmes-Vierges, les femmes-statues, les saintes et les combattantes auxquelles Constance est tout naturellement identifiée sont, comme le montre Henri (*Écorce des pierres*), inaccessibles. Certes ces héroïnes ne sont pas hors de portée de l'homme pour les mêmes raisons, mais dans tous les cas, le lecteur peut légitimement se demander si le recours au mythe n'annonce et ne légitime pas l'échec amoureux ou si cet échec est d'emblée prévisible par l'enseignement mythologique. La quête de l'amour est toujours posée comme une mise en péril de l'homme ou de la femme : le dieu Amour ne préside pas seulement aux

plaisirs d'une relation sentimentale mais ses flèches sont aussi de redoutables armes capables de déchirer les êtres. Aussi, quel qu'il soit, l'amour représente toujours un défi :

***Ce qu'ils appellent l'« amour grec » est le modèle dont se réclament les homosexuels. Gide place ses goûts à l'enseigne du berger grec Corydon, les jeunes héros des Amitiés particulières s'émeuvent en contemplant sur les médailles antiques la beauté d'Alexandre, Marguerite Yourcenar a les yeux tournés vers Athènes, je prends moi-même le rapt de Ganymède pour symbole de l'audace nécessaire à un amour qui reste interdit, et, quand on cherche des exemples, on cite régulièrement Harmodios et Aristogiton, Nisus et Euryale, Apollon et Hyacinthe, plus rarement David et Jonathan. Jusqu'à peu de temps encore, on pouvait trouver, de cette valorisation prestigieuse de l'homosexualité par la référence à l'Hellade, une preuve dans les précautions pleines de frayeur avec lesquelles les historiens de la Grèce ancienne et les auteurs de manuels d'éducation abordaient le chapitre des moeurs à Athènes. Gan., p.134.***

Plus qu'une simple référence culturelle, qu'une façon de « valoriser » l'amour, le rappel du mythe joue le rôle de mise en garde autant que d'aiguillon au désir. Ces « symbole[s] de l'audace nécessaire à un amour qui reste interdit » sont autant de moyens de s'exhorter au courage, de ne pas se complaire lâchement dans une admiration distante de statues. Le passage à l'acte amoureux, le jeu de la séduction, le courage de franchir le pas, voilà tout ce qui sépare les héros de la deuxième partie de l'oeuvre romanesque de Dominique Fernandez de ceux du premier cycle. Si l'esthétisation de l'amour est toujours une façon d'idéaliser le sentiment, elle n'est plus, après *Les Enfants de Gogol,* le prétexte trouvé pour maintenir la question de l'amour dans les sphères brumeuses du rêve ou du fantasme. Dès lors, Dominique Fernandez ne se contente plus d'utiliser la mythologie et plus généralement l'art pour exprimer la beauté et le danger de l'amour, il va plus avant dans sa recherche et les oeuvres d'art sont alors investies d'une fonction provocatrice ou prémonitoire : l'admiration des oeuvres d'art se change en interrogation sur soi-même, l'artiste propose une énigme à déchiffrer et sa solution constitue un jalon dans le parcours — souvent initiatique — des héros, la rencontre avec un modèle ou un représentant peut aussi annoncer le destin du personnage.

***— Regarde, dit Franz en attirant l'attention de Friedrich sur le groupe du Baiser, oeuvre qui avait fait plus que toute autre pour la gloire de Canova. Avec quelle grâce il se penche, le jeune garçon ailé, pour déposer un baiser sur les lèvres de celle qu'il tient dans ses bras ! Mais une force mystérieuse empêche leurs bouches de se joindre. Le désir qui les poussait l'un vers l'autre reste à jamais inassouvi. — On ne peut rendre toute la force de l'amour que dans l'instant qui précède la satisfaction des sens, de même qu'un rêve se ternit en devenant réalité, répondit Friedrich. Il pensait avoir rendu pas ces mots un hommage suffisant à l'idéalisme romantique, mais Franz, revenant peu à peu de son extase, murmura de sa voix la plus douce : — L'ardeur qui entraîne deux êtres l'un vers l'autre est plus belle quand elle reste suspendue, tu as raison, Friedrich, mais pourquoi ne dis-tu pas aussi que tout amour, fatalement, se dégrade en s'accomplissant ? — On pourrait aussi bien soutenir, rétorqua Friedrich en qui montait l'énervement, qu'Amour, juste avant de sceller par un baiser son union avec Psyché, découvre en elle quelque chose qui ne lui plaît pas, et se prépare à se dégager d'un lien devenu importun. Dans ce cas, la sculpture ne représenterait***

***pas l'élan du jeune homme vers la jeune fille, mais le geste par lequel il se ravise et cherche à prendre le large. Am., pp. 353-4.***

Amour et Psyché révèlent la différence de perspectives entre Franz et Friedrich. Ici l'oeuvre d'art est doublée du symbole mythologique et l'enseignement est renforcé encore par les lectures qui en sont faites. Une fois encore, se référer à la fable mythologique ne constitue pas un détour culturel gratuit mais une véritable mise en abyme du thème amoureux. Le récit donnera finalement raison à Franz grandissant du même coup la dimension divine et la valeur inquiétante du sentiment amoureux : le sentiment interdit par la société (l'homosexualité) sera délaissé au profit d'une union plus conformiste, autorisée et encouragée, celle-là, par l'Église et le monde. Franz, personnage lui-même de nature angélique, joue le rôle d'un messager, ne cédant au désir de Friedrich que contre son gré, ne prenant jamais sa part de plaisir. Son apparition dans le roman coïncide avec une nouvelle expression du thème de l'Amour : personnage si peu humain que sa réalité charnelle tient du mystère, il échappe d'emblée aux définitions ordinaires ; sans avoir la force fantastique de Nicolas, il appartient à cette race à part des héros fernandeziens qui jouissent d'une aura particulière, d'une grâce qui les rend désirables et intouchables.

« Messager du ciel ou de l'enfer, qui que tu sois, relève-toi, retourne d'où tu viens et emporte-nous avec toi dans ta patrie », murmura Friedrich, confiant qu'au-delà des Alpes commencerait une existence nouvelle. Et plus tard, lorsqu'il réfléchirait sur les péripéties de leur voyage, il se plairait à croire que l'Ange auquel il s'était adressé dans l'Église des Augustins avait bien entendu sa prière. Sans cet intercesseur qui n'était peut-être pas un comparse dans les milices de l'au-delà, mais le dieu Amour en personne, où aurait-il pris la force de surmonter les obstacles ? *Am.,* p.181.

Le mystère et la magie, l'inquiétude et l'angoisse semblent indissociables de l'alchimie amoureuse. Les héros ne peuvent se lancer dans la quête de l'amour sans faire appel à des aides extérieures, à des dieux, sans avoir recours à des idéaux esthétiques ou mythologiques. L'art est là non seulement pour donner confiance mais encore pour remplir le rôle de guide et d'exemple. Le thème du passage, la récurrence des motifs religieux (dans un sens strict de lien avec le divin, avec l'au-delà) rappellent que la vie elle-même est en jeu dans cette aventure. Il ne s'agit pas seulement et banalement de trouver un amant mais bien d'entrer dans le mythe et donc de passer de l'autre côté du miroir, de rompre avec l'existence ordinaire pour devenir en quelque sorte acteur d'une oeuvre d'art, de faire de l'amour une oeuvre. Plus qu'une tentation, cette exigence du sublime est la marque même de l'amour dans l'oeuvre de Dominique Fernandez : de David (*L'Étoile rose)* à Rachid (*Nicolas*), tous les personnages, en passant par Perséphone, Bernard, Pier Paolo ou même Porfirio, ne se promettent-ils pas de créer l'amour, d'inventer le mythe amoureux ?

— Notre projet ne sera pas de nous entourer de garanties, mais de vivre dans la beauté d'un sentiment intense, provisoire, périssable, chaque jour relancé par le faste d'un nouveau miracle. Seul ce qui est instable et sujet à immédiate révocation vaut la peine d'être tenté. À chaque heure, à chaque minute, nous créerons ceux que nous voulons être. Nous nous choisirons tous les jours. Le mariage est une affaire, notre couple sera une oeuvre d'art. Avant même de commencer, nous nous serons mis en question. *Paria,* p. 61.

Malgré le regard ironique porté par le narrateur de *La Gloire du paria* sur les propos de Bernard, force est de constater que cette conception d'un couple qui risque tout en prenant le risque de l'amour tient d'un mythe solide dans l'oeuvre et fait figure d'idéal, de fin esthétique. Car elle n'est pas seulement liée au contexte contemporain, et ne peut donc être réduite à une compensation artistique et idéale à la non-reconnaissance — et même à la condamnation — sociale. Dans *L'Amour,* Franz et Friedrich développent, une fois encore à partir d'une oeuvre d'art, *La Flûte enchantée*, la grandeur de ce songe amoureux : l'amour vécu comme une liberté absolue, et découvrent donc le vertige même d'une telle idée... Une volupté à part entière semble en effet liée à cette liberté et à ce danger dus à la précarité de la relation amoureuse, à la transformation d'une contrainte sociale en un édifice baroque. Il faut, bien entendu, prendre l'adjectif « baroque » dans son sens propre : cette conception de l'amour, non seulement par sa comparaison à l'oeuvre d'art mais aussi par la définition qui en est faite, identifie le couple aux thèmes de l'art baroque. Une forme non pas fixe ni figée mais au contraire changeante, dépendante du temps (« à chaque heure, à chaque minute ») est l'expression même de cette préoccupation majeure des artistes baroques : le temps qui fuit. L'idéal de la pureté et de la passion allié au refus du raisonnable et de l'ordinaire (« vivre dans la beauté d'un sentiment intense [...] le faste d'un nouveau miracle ») rejoint le mode d'expression de l'esthétique baroque par sa recherche obstinée du sublime et de l'excès. Enfin, la donnée essentielle qui est à la fois une source d'angoisse et de stimulation : la brièveté de la vie, l'obsession de la mort (« sentiment provisoire [...], périssable ») ici déclinés sous la forme de la précarité amoureuse comme nécessité, il faut aimer en ayant toujours la certitude que ce sentiment peut être remis en cause sinon la valeur de l'union devient nulle, sinon le pacte mythique est alors ravalé au rang de « l'affaire ».

En fait, le recours au mythe et à l'oeuvre d'art exprime non seulement le pouvoir de l'amour, sa force mystérieuse et inquiétante, mais signifie encore la difficulté pour un être en quête d'amour de trouver des modèles et des exemples. Le sentiment de solitude, et, par là même, la nécessité de trouver des précédents dans l'histoire de la littérature ou dans celle des arts en sont des signes évidents. Dominique Fernandez a maintes fois insisté sur cette grande difficulté, propre aux générations d'avant 1968, qui l'a placé dans la certitude d'être, face à l'amour, un être à part, un homme différent, quelqu'un qui ne pouvait dévoiler librement sa personnalité. L'interdit qui règne alors sur le sentiment est tel qu'il faut, pour oser le transgresser, s'avancer non pas masqué mais avec des exemples, comme si oser être soi-même impliquait nécessairement oser être comme un autre. Or, ces exemples, ces types littéraires ou esthétiques, on ne les trouve pas facilement quand on a quinze ans en 1944.

Rien de moins facile pour Dominique Fernandez que d'aimer le même, rien de moins naturel que ce désir et cet amour pour la société dans laquelle il vit alors. Aussi, cette quête de la liberté d'aimer se fait-elle en empruntant des détours, en imposant des efforts. La recherche même de ces modèles qui sont aussi bien des moyens de se rassurer, de se dire que l'on n'est pas le seul au monde, que de se justifier de dire aux autres que l'on n'est pas le premier, qu'il suffit de savoir lire ou regarder autour de soi pour voir tous ces autres exemples, a exigé une quête intellectuelle rigoureuse. Car il faut pour convaincre sur ce sujet non seulement du courage mais des armes efficaces, pour faire fi des

préventions, pour combattre les préjugés et surtout pour espérer convaincre :

***À l'école, on lisait bien Verlaine et Rimbaud, on étudiait Le Père Goriot ; mais où était le professeur qui eût expliqué quel lien unissait les deux poètes, et pourquoi Vautrin débitait de tels discours au jeune Rastignac ? Le lycéen, dans tous les livres qu'on lui faisait lire, ne trouvait personne qui lui ressemblât : il pouvait donc se croire une exception, un paria, un monstre. Quelqu'un dont il n'y avait pas de modèles avant lui. Une grande partie de l'« angoisse » et de la « culpabilité » historiques des homosexuels vient de cet isolement culturel où ils vivaient. Quoi ? Aucun des poètes que j'admire n'a éprouvé les sentiments qui me tourmentent ? Aucun des romanciers que je lis ne m'explique comment aborder un garçon ? Gan., pp. 220-1.***

Désignant la loi du silence qui a prévalu, Dominique Fernandez ne se contente pas de condamner une attitude intellectuelle qui a transformé le sens d'oeuvres, il la juge aussi responsable des signes de souffrances psychologiques traditionnellement imputées à l'homosexuel et interprétées comme les manifestations de son inadaptation à la vie. Comment se lancer dans l'aventure amoureuse quand on n'a personne à qui s'identifier, ni dans les romans, ni dans les livres ni autour de soi ? Telle est la question que pose Dominique Fernandez comme reproche le plus violent envers cet oukaze et cette lâcheté. L'initiation amoureuse coïncide alors avec une invention de l'amour et aussi avec une quête intellectuelle qui mènera l'auteur à refaire l'analyse critique des oeuvres majeures de la culture occidentale et, pour percer à jour leur mystère, pour en découvrir la vérité, à sonder non seulement les secrets de leur création mais aussi l'existence de leur créateur. Une méthode, exigeante, patiente, précise et rigoureuse naît avec cette quête : la psychobiographie, qui emprunte à Jean Delay et au-delà théorise les accès de la psychologie classique pour puiser à l'enseignement de la psychanalyse pour proposer tout à la fois la redécouverte totale d'une oeuvre (musicale, picturale ou littéraire) dans ses aspects les plus évidents comme dans ses symboles les plus dissimulés, celle de son auteur (en plongeant au plus profond de son existence), et la découverte de l'amour. La part du désir dans ce cheminement n'est au total que le désir de se comprendre et d'accepter cet amour qui exige tout à la fois un voyage culturel, un effort intellectuel et le courage d'être soi.

Or avant d'en arriver à l'expression de l'amour et donc à la recherche du plaisir, le chemin est bien long encore, semé d'embûches, d'interdits, de peurs. La mythification qui passe dans l'oeuvre fernandezienne par cette pétrification idéale de l'être aimé est à la fois un des modes d'expression de cette difficulté d'aimer et la sublimation de cette difficulté. Il y a un rapport direct entre l'inaccessible et la statue. On peut suivre le développement de cette contemplation des héros pour les personnages ainsi statufiés à travers toute l'oeuvre. Ceux-ci révèlent autant l'incapacité à aimer (causé par un interdit intérieur ou une censure sociale) que la hauteur où plane pour l'auteur le sentiment amoureux. Il faut pour toucher la statue, pour oser la transformer en être de chair, beaucoup d'audace, et plus de courage encore pour montrer aux autres ce geste.

## 2) Amour enchaîné...

Un des moyens de transgresser l'interdit, une des voies de la découverte du plaisir et de

l'amour est justement celle du voyage. Se désinhiber, se lancer à la découverte de la volupté et des autres, oublier les lois propres à son pays, renaître neuf au désir, fort de l'anonymat que confère le statut d'étranger, c'est le but du personnage voyageur qui franchit les frontières dans l'espoir non pas de trouver, mais de s'autoriser ailleurs ce qu'il se refuse dans sa patrie. La terre d'élection, la terre de la découverte de la sensualité est d'abord l'Italie. Le voyage apparaît dans l'oeuvre romanesque avec *Lettre à Do-ra* : John se rend en Toscane pour y finir ses études. Or, d'emblée, la gêne de John quand il s'agit d'évoquer la destination choisie[74], l'Italie, suggère qu'un enjeu autre que la seule poursuite de ses études motive le jeune homme. Et, arrivé en Italie, son problème ne devient que plus complexe : comment concilier ce désir inavouable à soi-même, les attentes maternelles et un certain besoin de conformisme ?

***John songeait avec effroi au moment où il devrait arrêter son choix sur une des innombrables jeunes filles qui peuplent l'Italie, semblables entre elles et pourtant différentes, impossibles à connaître. Le seul moyen d'échapper à l'angoisse de ce choix, c'était de se fixer un modèle, de décider qu'une rencontre, à laquelle une date précise s'attacherait, servirait de moule à des expériences futures. Les seuls événements qui compteraient seraient ceux qui entreraient dans ce moule, en donnant l'impression d'une chose déjà arrivée. Dora, p. 53.***

Cette attente de la rencontre et « l'effroi » qui l'accompagne montrent à quel point le désir est un désir de conformisme qui en aucun cas ne peut apporter la libération ni la volupté attendues. John attend « l'événement » comme le condamné attend son exécution et le lecteur a tôt fait de comprendre que la vie amoureuse de John est ailleurs, que sa réalisation, n'est pas dans les madones de Michel-Ange au regard absent ni dans la conquête d'une jeune fille inaccessible comme Dora. Ce sont donc bien, comme le montre la lettre que John écrit à Dora pour lui annoncer l'impossibilité de leur relation sentimentale, l'Italie et la femme italienne à travers Dora qui permettent à John de découvrir vraiment qu'il y a en lui une incapacité à aimer une femme, qu'il n'y a pas de désir ni d'intérêt pour d'autres femmes que les statues et les madones. Mais cela sans pour autant s'autoriser d'aimer un garçon ou plutôt d'exprimer son amour autrement que par la violence et l'agressivité, détour classique, image négative de l'amour, mode d'expression inabouti de l'amour.

***Ma chère Dora, vous est-il arrivé d'aimer une chose en raison inverse des possibilités de l'obtenir, parce que vous l'estimiez hors d'atteinte ? Tendez-vous quelquefois vers un but, attirée par les difficultés insurmontables qui vous séparent ? Ne cherchez pas, quand vous me reverrez, à savoir de quelle nature est cet obstacle qui nous empêchera toujours de nous prendre la main sous un clair de lune et de sceller par des paroles décisives d'une si belle nuit. [...] Ah ! que revienne cette minute d'absolue sincérité, où je contemplais contre le mur blanc de votre jardin le contour si net de votre profil. Qu'elle s'immobilise dans sa perfection. Un moment où nous avons été si heureux ne nous trompe pas sur les aptitudes réelles de notre coeur. Dora, pp. 181-2.***

Cependant, si John renonce par honnêteté à sa relation avec Dora, s'étant révélé à lui-même que là n'était pas l'expression de son amour ni la possible satisfaction de ses

[74] *Dora,* pp. 26-7.

désirs, il ne trouve pas pour autant auprès des jeunes hommes qu'il fréquente (Giorgio, Tommaso...) de réponse à la nature de son amour parce qu'une culpabilité le retient dans son mouvement, de telle sorte que ses rapports avec Giorgio restent des affrontements au cours desquels le contact physique est autorisé par la colère. L'extase est donc réduite à une jubilation intellectuelle — liée à la conviction de tenir un rôle hors de portée du commun des mortels, par le refus même de l'ordinaire conquête amoureuse — et la sensualité est subordonnée à la violence physique ou au fantasme.

***Amor devait rester dans la vie de chaque homme ce que Roma constituait dans l'ensemble de l'humanité : l'occasion de renouveler son hommage aux forces obscures et terribles qui enjoignent de révérer plus que toute chose la splendeur misérable d'un destin inabouti. Dora, pp.245-6.***

Une fois encore, le mythe fait son apparition quand il est question d'amour, de même que l'alliance de termes « splendeur misérable » est de retour dans les propos du personnage comme indice d'un refus héroïque du banal et comme signe de masochisme. La binarité, la dualité annoncent l'étape de la quête amoureuse comme nous le verrons à travers *L'Amour* ou *L'Étoile rose,* le couple figure l'équilibre précaire auquel n'accèdent que peu de héros. Pour John, le voyage en Italie est un moyen d'apprendre qui il est, mais il ne se donne pas, lui, les moyens de vivre ni d'aimer selon son identité révélée.

Avant d'être une terre de libération, l'Italie est donc une terre de révélation.

« Que serais-je devenu si je ne m'étais pas mis à voyager ? » se demande David, narrateur de L'Étoile rose. C'est dire à quel point le voyage joue un rôle de révélateur et de libérateur dans la vie des personnages. La frontière qu'il franchit revient à s'affranchir de façon provisoire de ses angoisses, de ses inhibitions et de ses interdits.

***Comme tant d'adolescents qui font leurs premières armes à l'étranger, hors du milieu paralysant de leur famille, une partie des forces qui m'obligeaient au refoulement devenait moins contraignante, à peine avais-je passé une frontière. En Allemagne, pendant une Rencontre internationale d'étudiants, un garçon hollandais se glissa dans mon lit. Je subis docilement son assaut, qui eut lieu dans un profond silence, pour ne pas réveiller la chambrée. À Londres, dans un cinéma, je rendis à mon voisin le service qu'il me demandait, non sans recevoir peu après le plus agréable dédommagement de ma peine. D'un bout à l'autre de l'Europe, le hasard m'a secondé. J'acceptais toutes les aventures, par entraînement physique, par curiosité, par besoin de vérifier que je n'étais pas un pleutre. Elles furent donc relativement nombreuses. Mais toujours en vacances, loin du cadre habituel de ma vie, pour éviter d'être ensuite reconnu. Toujours à l'étranger, parce que, dans le pays de ma langue maternelle, dans la France de ma mère, j'aurais été incapable de passer outre aux interdits. Et toujours sur l'initiative de mes partenaires. Dans ces conditions, il n'est pas étonnant que je n'aie, pour ainsi dire, rien appris d'aucune de mes expériences. Au lieu de profiter de l'occasion pour découvrir que des milliers de mes frères m'auraient accueilli dans leur monde, je rentrais à Uckville, ou à Paris en visite chez ma mère, un peu plus déprimé chaque fois. La dissimulation devant elle, le mensonge avec mes amis, le désert à perte de vue, le prix de remords et de honte à payer pendant tout un trimestre entre deux escapades, déjà le spectre du vieillissement, de vagues projets de mariage rompus moins par scrupules que par lâcheté, voilà tout ce que***

***je pouvais attendre de la vie. Étoile, pp. 93-4.***

Il y a dans le récit de David l'obsession de la culpabilité. Sa passivité révèle son incapacité à trouver lui-même le plaisir, et, la nature même des endroits où ses expériences ont lieu, — des espaces clos (une chambrée, un cinéma) qui le contraignent au silence et donc à un contrôle de soi — font écho à ses fantasmes d'adolescents, à sa sordide découverte de la volupté dans le métro, et montrent comment le plaisir, malgré le symbole de la frontière franchie et une certaine liberté ainsi acquise, reste subordonné à l'interdit, comment le spectre de la transgression reste fort pour lui. L'expérience, ce que David appelle un « entraînement physique », relève plus en effet de la vérification du bon fonctionnement organique et du courage que de l'aventure sentimentale. Ces épisodes restent sans suites et ne bouleversent pas la vie de David.

Le voyage initiatique, thème classique de la littérature, mène traditionnellement le jeune héros à subir des épreuves pour se rendre digne de franchir la frontière et d'accéder, en même temps qu'à l'Autre Monde, à un rang supérieur, pour être reconnu et accueilli par d'autres héros. Or, ces destinations de voyage ne sont pour David que des vacances, des instants où il se donne aux désirs des autres, mais où il ne s'investit pas lui-même dans la quête. Il lui faut donc attendre pour accéder à l'autre monde de vivre la libération de Mai 68, libération collective, sorte de baptême de groupe du plaisir, donné à l'occasion d'une révolution. C'est d'une certaine façon pour lui de la foule que naît son individualité en même temps que son droit au plaisir avec la rencontre de la séduction, de l'amant. Alain figure en effet la liberté que les voyages d'adolescents, trop brefs pour être de vraies périodes initiatrices, n'ont pu lui procurer. Mais la fonction même de la quête initiatique semble d'emblée court-circuitée dans la mesure où David sait déjà qui il est, ce qui provoque une sorte de déséquilibre : le personnage, pourtant devenu adulte, est maintenu dans un statut adolescent en raison même de ses inhibitions. Il faut d'ailleurs souligner cette ambiguïté du regard du narrateur sur son passé qui, approchant la quarantaine quand il raconte sa vie à son amant sous la forme d'une longue lettre, semble considérer, que tout ce qui a précédé sa relation amoureuse appartient au temps de l'adolescence. Son amour pour Alain semble, au-delà d'une libération, lui conférer aussi un rôle d'adulte et le responsabiliser dans sa conduite sentimentale et intellectuelle, ceci étant d'ailleurs peut-être la conséquence de la différence d'âge entre les deux amants...

Si David manque le périple initiatique, il n'en va pas de même pour Friedrich qui se lance dans le voyage d'Italie, le voyage obligé pour tout homme épris d'art et qui en même temps veut savoir qui il est. Dès le début du roman (constitué par le long monologue intérieur du héros) Friedrich exprime les motifs qui le poussent à quitter Lübeck et à franchir les frontières de son pays :

***« Je veux l'Amour, je suis parti à la recherche de l'Amour », songe Friedrich, sans aucune animosité contre son père, car il s'aperçoit que le « grand amour », la passion, déchaînée et sans frein que son père condamne, n'est pas son fait non plus. Ni l'ouragan ni la brise légère ne sont des métaphores qui l'attirent. S'il ressent le besoin, non pas de faire une certaine place à l'amour, délimitée par d'autres occupations plus sérieuses et contenue dans les tâches qui incombent au citoyen, mais de lui donner la place principale, et, mieux encore, de lui dédier son coeur, de lui consacrer son âme tout entière, il sait qu'un tel voeu est commun aux jeunes gens de sa génération, qui ont découvert dans la musique,***

***illimitée par essence, la mesure des joies qui rempliront leur vie. Plus qu'un amour violent, il veut un amour pur, l'Amour, comme il l'appelle en lui-même, en arborant sur ce nom banalisé par l'usage, comme une bannière qui flottera dans le ciel, la majuscule d'un « A » flamboyant. Pur, c'est-à-dire sans mélange, et ne reposant que sur la force de l'adhésion personnelle, à l'exclusion de tout agent extérieur. Mais, tandis qu'il prononce mentalement ces mots, il ne peut s'empêcher de se troubler, de pâlir, car, de quelque tendresse qu'il soit attaché à Élisa, il commence à se rendre compte pourquoi il s'est enfui de Lübeck. Am., p. 38.***

Pour Friedrich, le départ s'impose comme une urgence, il s'en va rejoindre Franz à Vienne autant pour échapper à ce qui se présentait comme une contrainte (le mariage avec Élisa, prendre la succession de son père dans le commerce et les fonctions sociales) que pour comprendre ce qu'il veut, qui il est et pour tenter d'accéder à la liberté. Quitter sa patrie signifie donc, non pas commencer une nouvelle vie, mais commencer vraiment à vivre. La définition de l'Amour que donne Friedrich au début de sa quête est une définition qui l'affranchit lui-même des devoirs de l'âge adulte et des obligations ordinaires, cette définition coïncide avec celle d'un autre amour, un autre sentiment, ceux qu'il éprouve pour Franz. Friedrich inscrit sa quête de pureté dans une recherche à la fois politique et esthétique : il est mu par les idéaux romantiques et par les idées révolutionnaires qui secouent l'Europe, il ne part pas sans références et c'est Goethe qui, justement, lui sert de guide, de prédécesseur.

***Vers le Sud, vers l'Italie où poussé par le même héliotropisme que Dürer, Winckelmann et Goethe, il irait découvrir « la terre des citronniers en fleur », le pays de la couleur et de la beauté, complément nécessaire de son apprentissage et terme ultime de toute initiation. Am., p. 29.***

Certes, l'attrait du soleil compte pour le voyageur qui ne traverse que des terres baignées par la pluie, mais cette couleur et cette beauté sont bien plus que des agréments de voyage, elles sont en fait l'expression de la conquête de la liberté et du plaisir : en même temps que le voyageur se promet de se débarrasser de sa redingote, il souhaite se défaire aussi de ses habitudes rigides pour se laisser aller à goûter et à profiter de ce qu'il aime ou apprendra à aimer. Franchir les frontières, se donner l'Italie pour destination, est un moyen de se libérer et de marcher à la conquête de son idéal amoureux. Or, cet amour idéal et pur qui ne peut s'inscrire dans un code civil mais doit au contraire, selon le voeu de Friedrich, échapper à la certitude, est bien l'amour du même, un amour qui ne se donne pas pour but le repos sur des lois ni l'appui sur un patrimoine ou le bien intangible qu'est la famille. Friedrich, interprétant le sens de la fable de *La Flûte enchantée*, éclaire justement Franz sur cette révolution sentimentale et amoureuse introduite par les héros de Mozart :

***— L'histoire elle-même, Friedrich, nous montre par mille exemples que le sexe est nocif. Friedrich se mit à rire. — Mon père a cherché à m'élever dans cette conviction ! Il me citait toujours Tristan et Iseut, Didon et Énée, Roméo et Juliette. Mais je me demande bien ce qu'il aurait dit du mariage de Tamino et Pamina, qui n'ont rien à voir avec ces couples maudits. Sarastro, reconnais-le, ne suggère à aucun moment qu'ils ne mèneront pas la vie pleinement physique de deux époux. Les épreuves les ont séparés provisoirement. Quand ils se rejoignent, c'est pour se fondre dans une complète union. — Tu crois donc que Mozart... — Oui, Franz,***

***c'est une idée énorme, un coup d'État scandaleux, une nouveauté d'une portée incalculable. Pour la première fois quelqu'un nous dit que la sexualité peut être dissociée de la procréation. — L'amour entre deux êtres... — Affranchi de tout devoir, de toute finalité sociale... — Laissé au bon plaisir de chacun... Am., p. 155.***

À l'opposé du mariage régi par des lois, il est voué à l'incertitude, lié au désir, remis sans cesse en question. Peu à peu, et secondé dans sa démarche par les oeuvres d'art qui jalonnent son parcours, Friedrich découvre de façon précise la formule de cet amour pur qu'il recherche. Par idéalisme autant que par désir, Friedrich est parti retrouver Franz, espérant d'abord retrouver un ami sans savoir qu'il espère au fond un amant, un compagnon avec qui réinventer l'amour. Mais malgré sa lecture de l'opéra de Mozart, son sentiment ne trouve pas immédiatement son moyen d'expression, sans que la cause de ce retard soit dû au refus de Franz ; cet amour ne s'exprime d'abord que par la négative, c'est-à-dire par une frustration qui dénonce la présence du sentiment sans obtenir de réponse satisfaisante : la jalousie [75]. Cette étape est nécessaire à la fois pour rendre crédibles l'évolution des sentiments et le changement de l'attitude de Franz et pour préparer aussi les revirements de Friedrich, pour montrer comment la psychologie du personnage a du mal à s'accorder avec la grandeur de son idéal, avec la puissance de son rêve amoureux. Friedrich, ardent d'un désir d'autant plus fort qu'il semble s'interdire d'agir, fortifié par l'attente du départ pour l'Italie qui lui promet de le rendre libre et audacieux, met à profit le temps qu'il passe à Vienne pour mûrir et laisser croître son sentiment et la séduction qu'exerce Franz sur lui. Et c'est bien le piège de la jalousie qui révèle d'abord l'amour de Friedrich pour Franz : le premier baiser est en effet la consolation et la réponse donnée par Franz après une violente dispute provoquée par l'angoisse de Friedrich de se voir supplanter dans le coeur de Franz par Julius.

***Il dévala les quatre étages et se précipita dans la rue, encore tremblant d'avoir échappé au danger de rester prisonnier du petit appartement, au pouvoir de son terrible locataire, qui vivait hors du monde, retranché dans la sphère où il aurait fallu, pour lui plaire, demeurer enfermé pour toujours avec lui. Demander aux autres le sacrifice de toutes leurs affections, faire table rase de leurs intérêts, il n'y avait que Dieu pour poser une telle exigence. [...] Et l'amour ? se demanda Friedrich. Avoir peur que les êtres qui partagent votre vie ne vous filent entre les doigts est une autre survivance de l'époque des cavernes où les rapports humains étaient fondés sur la poursuite, l'assaut et la capture. Il fallait tenir prisonnier celui qu'on voulait garder attaché à soi. L'amour existait-il en ces temps reculés ? La notion d'amour était-elle concevable ? pouvait-on faire confiance à un autre et lui laisser sa liberté sans craindre de se le voir ravir ? Beethoven se comportait en tout comme si le monde n'avait pas évolué depuis ses origines, et qu'on fût encore au temps où il n'y avait ni coutumes, ni traditions, ni lois : à l'aube de la civilisation, dans un désert où il serait apparu le premier. Am., pp. 112-3.***

La conscience de l'amour apparaît clairement avec l'intrusion de la jalousie dans le roman

[75] Il est intéressant de noter que la première manifestation de la jalousie de Friedrich a lieu dès leurs retrouvailles. Franz loue les qualités de Julius, jeune homme doué pour tout. Devant le malaise de Friedrich, il est contraint de le rassurer non seulement en paroles : « — Idiot, l'Ami, l'Élu, il n'y en a qu'un, et c'est toi ! » mais aussi en le touchant : « Franz le secoua par l'épaule. ». (*Am.,* p. 91).

car, si le lecteur a déjà compris la nature des sentiments qui guide les pas de Friedrich, le personnage, qui poursuit sa quête, comprend après coup le motif de son agitation. La possession, le besoin de sentir que l'autre est exclusivement à lui, fonde le sens même de sa passion pour Franz. Le vocabulaire du « lien », très présent dans cet extrait, montre justement comment le geste révèle ce besoin de sentir l'autre à soi. Les conditions de cette scène amoureuse maintiennent la relation entre les deux personnages dans une atmosphère mystérieuse due au comportement de Franz. Le baiser donné n'est pas pour autant « échangé » avec certitude, l'hésitation entre le rêve et la réalité, le sommeil et l'éveil, fait de cet acte une sorte de pacte étrange qui échappe à la définition. Le début de la quête est donc marqué, non seulement par la jalousie de Friedrich, par l'angoisse de ne pas posséder mais, par le don de Franz, sorte de réparation merveilleuse à l'inquiétude et à la peur de se voir délaissé par Friedrich.

Or, la jalousie est bien un piège dans la mesure où elle enferme le personnage dans un monde qui l'empêche de goûter à l'instant présent, le conduisant à anticiper toujours sur ce qui pourrait arriver, ou, bien pire encore, sur ce qui pourrait ne pas arriver. Friedrich, après sa rencontre de Beethoven et à partir du portrait qu'il dresse du compositeur, montre justement à quel point ce besoin de posséder, de capturer l'amant est un danger et un piège, une menace pour toute relation amoureuse.

***— Ah ! Tu prends la défense de Julius, maintenant ? Eh bien, s'il te plaît tant... Friedrich s'étranglait. Pour éviter de pousser Franz dans la fontaine, il tordit ses mains l'une dans l'autre, et balbutia : — Si ton Julius te plaît tant... Eh bien... Salut ! Sur ces mots, il tourna les talons et s'éloigna en hâte par la première petite rue. Les joues lui brûlaient. « Je me suis conduit comme un sot », pensa-t-il. [...] Franz dormait profondément. Sa tête reposait au milieu de l'oreiller. Ses bras nus, croisés sur la couverture, se soulevaient au rythme tranquille de sa respiration. Friedrich reconnut sur le poignet l'endroit où ils avaient pratiqué l'entaille pour échanger leur sang. Il s'agenouilla près du chevet, et posa la lumière sur la table de nuit. Tout se passa ensuite comme dans un songe, et plus tard il lui fut impossible de décider si Franz avait soulevé la tête ou s'il avait seulement tendu les deux bras. Il se souvint que, au moment où il se penchait pour le contempler dans son sommeil, il s'était senti saisir par le cou et attirer vers l'oreiller. Sans prononcer un mot, peut-être sans se réveiller (et dans ce dernier cas, le geste eût-il était moins lourd de sens et de mystère ?), Franz avait approché de son visage le visage de Friedrich. Leurs figures se joignaient presque maintenant, mais Franz, au lieu de relâcher son étreinte, pesa sur le cou de Friedrich jusqu'à faire toucher leurs lèvres. Qu'un baiser eût été échangé, c'est ce qu'il n'aurait pu dire avec certitude. Tout étourdi, à demi conscient, il avait ressenti sur sa bouche un contact fugitif. Les deux bras de Franz retombèrent sur la couverture, où ils reprirent leur position initiale. Friedrich passa la main sur sa nuque. Avait-il rêvé ? Le dormeur reposait à nouveau dans le relâchement d'un sommeil paisible. Rien n'indiquait qu'une minute plus tôt il eût enchaîné Friedrich par un nouveau lien, en ajoutant au pacte du sang le sceau d'un baiser. Am., pp. 170-1.***

Mais bien plus encore, la jalousie n'est pas seulement une tentation, c'est aussi une expression du sentiment amoureux qui a une histoire. Sa genèse ne se limite pas à l'histoire d'amour entre les deux personnages : elle puise sa force au-delà, plus

profondément dans l'histoire du personnage, son éducation, l'enfance qu'il a eue. Interprétant le personnage de Beethoven, Friedrich explique les enjeux de ce sentiment qui pervertit les rapports humains et éclaire aussi les causes de cette expression du désir à travers Judas. Le regard, la force magique, séductrice et destructrice du regard est en effet selon lui une des expressions et aussi une des causes de ce désir de captation. Par le regard, on cherche en effet à séduire, c'est-à-dire littéralement à détourner l'autre de son chemin, et quand la force du regard échoue justement dans cette voie, naît la jalousie qui provoque les effets funestes développés par Friedrich. À partir des oeuvres de Giotto, Friedrich se livre en effet dans son journal à une interprétation, très éclairante sur ses propres sentiments, de l'histoire du Christ et de Judas, il explique ainsi comment un disciple est apporté au crime par amour, comment le crime passionnel est justifié par la jalousie :

***Dans le deuxième épisode des histoires de Judas, le Lavement des pieds, Judas est le seul qui ne baisse pas les yeux, le seul qui ne se montre pas dans l'attitude du recueillement et de la prière. Il observe fixement Jésus qui lave les pieds d'un apôtre. Il voudrait être le seul auquel Jésus lave les pieds. Il voudrait être avec Jésus dans une île déserte. Dans l'intensité de son regard brille la douleur de n'être pas seul avec Jésus, dans une île déserte où Jésus ne prendrait soin que de lui. Nul n'a rendu comme Giotto l'amertume et le désespoir de la possession frustrée. Ainsi je m'explique qu'il ait donné une si grande importance au regard, et que ce peintre me touche autant. Par l'oeil nous fixons les objets, par l'oeil nous les possédons. Il n'y a pas de regard désintéressé. Franz me disait à Vienne qu'il sentait mon regard posé sans cesse sur lui. « Tu ne dis rien et tu me regardes. » Malédiction de l'amour qui naît d'un regard ! Malédiction de Judas, qui n'a su aimer que par le regard, parce qu'il voulait posséder son amour ! Am., p. 211.***

C'est donc une sorte d'ironie du destin qui place Friedrich en face d'un véritable dilemme qui l'empêche de vivre à la hauteur de ses idéaux, sa nature lui interdisant en effet d'autres sentiments que l'amour dans son exclusivité et son exigence éthique réclamant de lui une vie sentimentale incertaine et précaire. S'il refuse le mariage, c'est bien en effet parce qu'un impérieux désir de liberté et de remise en question des dogmes établis lui dicte de s'engager dans ce combat ; or, si cette idée de l'amour pur ne peut trouver sa réalité, c'est en partie parce que Friedrich ne peut envisager de vivre le rapport amoureux dans une direction autre que celle de la possession d'autrui, parce que tout regard porté par l'être aimé sur un autre est ressenti comme une mise en péril de la relation amoureuse. Cette situation qui accuse la différence entre l'idéal sentimental et la réalité du sentiment engendre une vraie souffrance et, — l'interprétation de la représentation de la scène biblique jouant le rôle d'un effet d'annonce narratif —, cause aussi dans une certaine mesure la mort de Franz, lequel se prête d'abord au désir de Friedrich non pour encourager ses élans mais pour le libérer de ses angoisses. Toutefois, l'évolution du récit et de leurs relations montre comment Franz se révèle impuissant à changer la personnalité de Friedrich dont l'égocentrisme semble peu à peu le priver de relations extérieures à sa passion et le priver de son voyage artistique. Privé de son amour exclusif il manque aussi les étapes de son voyage, ne considérant en fait que les oeuvres qui alimentent son débat intérieur.

***Je n'ai pas vu Venise, je n'ai pas goûté à ses délices, peut-être parce que, si je m'étais laissé séduire par les dentelles de marbre des palais, par le charme des petites places, par la poésie des ruelles, par tout ce qu'il y a de merveilleux et d'unique dans cette ville, je n'aurais pas eu la garantie que la magie du décor n'eût pas influencé mon amour ni précipité son accomplissement. À présent je suis certain de moi, certain de mon sentiment. C'est bien Franz que j'aime, ce n'est pas la beauté des lieux où je me suis promené avec lui. Beaucoup de couples viennent ici en voyage, chercher le secret du bonheur. Ils se prennent par la main, se penchent au-dessus des canaux, se laissent dériver en gondole et se baignent sous le pont des Soupirs. Je n'ai pas voulu voir Venise, pour être sûr que mon amour était pur. Ô Dieu, j'ai épuré mon amour de toute la beauté de Venise. Am., p. 205.***

Ainsi dans son journal, Friedrich justifie son incapacité à regarder autre chose que la passion qu'il voue à Franz. L'essai de remise en ordre que constitue le journal de Friedrich permet en fait de mesurer à quel point Friedrich est aveuglé par la force de ses sentiments, comment son esprit est guidé et trompé par sa volonté de captation. Non seulement le but du voyage est perverti par ce besoin d'exclusivité et de possession, mais l'univers lui-même est réordonné et réinterprété à partir de cet amour. L'étape manquée, la volte-face morale de Friedrich, sa révolution esthétique[76], tout dans son récit montre comment l'homme nouveau né de l'amour recrée un monde aux mesures de cet amour. Le journal intime qui se veut aussi une tentative d'examen de conscience indique comment, sans renoncer à sa foi, Friedrich parvient à concilier sa religion et son amour, comment même l'interdit religieux trouve sa place dans son discours passionné.

***Je vous ai décrit ce qu'on pourrait appeler, d'après le mot inventé par notre siècle, le sentiment romantique de la vie. Ne se laisser guider que par son coeur et sa conscience. Mais si le mot est nouveau, la volonté l'est-elle ? Qui nous a appris à rentrer dans l'intimité de nous-mêmes pour y examiner si nous avons suivi le droit chemin, sinon le premier de vos serviteurs, Martin Luther ? Vous nous avez signifié par sa bouche qu'entre l'homme et son Souverain Juge il ne fallait pas d'intermédiaire, ni de Vierge Marie, ni saints, ni clergé d'aucune église, chacun de nous étant revêtu d'un sacerdoce qui ne consiste pas en pompes extérieures ni en vêtements mais en force morale invisible, chacun de nous étant prêtre et roi. Am., p. 204.***

Dieu, lui-même, est pris à témoin par le questionnement de Friedrich, la foi et, au-delà, la question de la religion et celle de la définition de Dieu trouvent donc de nouvelles directions dans cette existence amoureuse. C'est là la force du regard de l'amoureux qui entraîne dans sa mue le monde. Il y a dans le cas de Friedrich comme dans celui de

[76] Parvenu à Venise Friedrich a non seulement parcouru un long chemin mais il a aussi fondamentalement évolué et, si les motifs qui justifiaient sa quête à son départ de Lübeck demeurent les mêmes, ses considérations éthiques et ses idéaux esthétiques ont subi de radicales transformations. Ainsi, ses préventions initiales contre le rêve romantique : « Non, Friedrich est un esprit trop précis, trop méticuleux, pour se contenter, comme Novalis, de soupirer après la Fleur bleue du rêve » (p. 38) se changent plus loin en « Je cherche le pur, l'élémentaire, le nu. Comme le héros de Novalis, je descendrai jusqu'au fond de la mine, si c'est la que pousse la Fleur bleue impolluée » (p. 185). Sa conversion romantique est à la fois sentimentale et artistique, le jeune héros se donne ainsi les moyens de satisfaire son désir. On peut même ajouter à cette conversion une relecture des dogmes religieux qui ont formé sa pensée et sa conscience. La révolution est donc totale et ne laisse intact aucun aspect de la vie de Friedrich.

Beethoven une réorganisation totale à partir d'une histoire individuelle du monde et des rapports avec les autres, un rapport de pouvoir qui change Friedrich en une sorte de dictateur qui a la tentation suprême d'intimer ses ordres non seulement à son amant, mais aussi aux autres et à l'univers tout entier, comme si rien n'avait existé avant lui, comme s'il était le créateur. Regarder, c'est aimer, aimer c'est toucher et posséder, posséder c'est avoir tout pouvoir sur l'autre. Mais quand l'autre vient à se dérober justement à cette relation passionnelle, tout se dérègle et le chaos sentimental provoque la souffrance et l'intrigue romanesque. Or la grande invention fernandezienne pour justifier ce dérèglement des passions, cette impossibilité du dialogue amoureux, tient à l'introduction d'un amant qui semble plus lié au merveilleux qu'à la réalité. L'ange fait ainsi son apparition dans l'univers romanesque, autorisant tous les fantasmes et légitimant l'impossibilité de leur réalisation. Comment posséder un ange, comment aimer un ange ? Les personnages qui, comme Friedrich ou comme don Manuele qui ne cesse de guetter les retours de Feliciano et de livrer son amour à ses caprices, sont incapables d'aimer sans avoir la certitude de posséder, sont en butte à cette interrogation car le destin les place en face de créatures qui échappent aux strictes définitions humaines.

***Feliciano ne fuyait pas : à quoi bon, puisque dans son esprit, il ne lui avait rien donné ? C'était comme moi, jadis, avec le baiser unique. Je me souvenais. « De l'élégance ! de l'élégance ! », aurais-je voulu crier à don Manuele, chaque fois qu'il posait sur Feliciano des yeux trop ardents. Il osait à peine lui parler, il était redevenu aussi timide qu'au début, lorsque, silencieux et raide au milieu des passants, il attendait près de la borne au coin de la place Gerolomini. Feliciano virevoltait entre les meubles du salon, comme si cette nuit n'avait pas eu plus d'importance que ça. Le duc se trompait en faisant voir si ouvertement qu'elle avait bouleversé sa vie. Il devenait fou pour de bon, ma parole. Il n'osait plus, ni attendre derrière la fenêtre de peur que l'aube ne paraisse sans que le domestique soit venu allumer la lampe, ni rôder dans les couloirs pour ne pas avoir l'air de l'épier. Enfermé dans sa chambre comme un possédé, il confiait son bonheur à des calculs puérils. Par exemple : tirer le rideau de sa fenêtre pendant un quart d'heure, le temps de se dire que Feliciano était rentré, avait soufflé la lumière et dormait. Ensuite il contemplait, apaisé, de l'autre côté de la cour, le rectangle noir de la fenêtre éteinte. Porp., pp. 326-7.***

La force du regard animé par l'amour puis par la jalousie, — la peur que l'autre n'accorde aux autres l'amour que l'on attend pour soi —, l'attente dans la contemplation, tout cela suspend le temps de l'histoire, tue l'instant du plaisir au profit d'une durée, une attente de la possession qui n'est que celle qui conduit à la mort de l'amour et souvent aussi dans la trame romanesque à la mort des amants. Ainsi, les anges sont comme effacés, ravis à ce désir de captation dans des épisodes tout à la fois merveilleux et inquiétants, leur grâce naturelle leur permet de se subtiliser à la possession et quand ils se sont donnés à l'autre, ce n'est en fait que pour concéder un peu de leur grâce, pour léguer aussi un peu de leur magie. Porporino apprend tout du baiser offert par Feliciano : le plaisir suprême, inattendu, inespéré, la plus merveilleuse des voluptés mais aussi l'intensité de la souffrance dans l'angoisse de la perpétuation de cette relation. Ce qu'il vit auprès de don Manuele n'est que le développement malheureux de cette expérience initiale à laquelle il aurait pu aussi bien succomber, lui aussi.

***Quoi ? Il me caressait le visage ? Est-ce que j'avais mes sens ? Est-ce que j'entendais bien ? Petit fou, me disait-il à voix basse, petit fou, en promenant son doigt sur l'arête de mon nez, sur mes paupières closes, entre mes lèvres. Petit fou. Il se souleva sur le coude et m'ordonna de le regarder. Il fit alors cette chose que je ne pouvais pas prévoir, que je ne sus recevoir comme il fallait, que je n'arrive pas, encore aujourd'hui à m'expliquer, qui me sauva cette nuit-là du désespoir, qui m'installa dans une attente inquiète. Il se pencha sur mon visage, de plus en plus près, je ne vis plus que ses yeux grands ouverts sur moi, ses yeux admirables aux reflets verts, son souffle était tout contre moi, contre mes lèvres, je sentis sa bouche sur la mienne, il y déposa un baiser, il s'y déposa par un baiser, il s'appuya sur ma bouche par la sienne. Était-ce un baiser de lèvres humaines ou la visitation impalpable d'un ange ? La bouche resta contre ma bouche, nous restâmes ainsi pendant une minute ou pendant l'éternité, unis par le contact le plus tendre, le plus cruel, de nos deux bouches scellées appuyées l'une sur l'autre sans bouger. Il retira son visage aussi lentement qu'il l'avait approché, sans cesser de me regarder dans les yeux, sans cesser de me sourire, emportant peu à peu avec son sourire le secret de sa visite, la clef du paradis qu'il m'avait ouvert et l'horreur de l'enfer où il m'avait trouvé. Il se leva, souffla ma bougie, gagna la porte en silence et disparut mystérieusement, comme il était entré. Porp., pp. 138-9.***

Les questions de Porporino montrent comment la conscience est égarée par la volupté, par les charmes de la séduction. L'hésitation entre le rêve et la réalité, l'apparition et la disparition de Feliciano, la puissance du regard, tout relève de l'instant et de la magie. La force séductrice de Feliciano tient précisément à cet art de maintenir sa relation dans l'instant, en s'évitant toute normalisation et toute banalisation dans une durée. Il est le personnage vraiment libre qui décide de s'offrir une fois et une seule, quand bon lui chante. L'amour qu'il invente n'est pas menacé par la trivialité du quotidien car il se limite d'emblée à une forme extraordinaire. Après le premier baiser, il n'y en aura pas d'autre, le besoin de la répétition n'a pas de réalité pour lui, son existence est liée à la satisfaction unique d'un désir. Il appartient à la classe des anges, des sorciers ou des sirènes qui fondent l'histoire de Naples, le charme qu'il dégage peut donner la vie (il sauve Porporino du désespoir) ou au contraire détruire toute espérance (il provoque la folie et la mort de don Manuele), mais il ne laisse personne intact, il bouleverse ceux qu'il touche. Séducteur, acteur, incroyablement doué pour détourner les regards et les existences, Feliciano est destiné à échapper au sort ordinaire de l'humanité, et donc, à échapper aux définitions humaines ordinaires. Sa présence au monde est une énigme, sa disparition un mystère.

Franz, lui aussi est destiné à échapper aux définitions [77] et à fuir devant les désirs de Friedrich, d'abord par la résistance spirituelle, puis, celle-ci ne suffisant plus, par la maladie et enfin par le sacrifice : il se donne la mort par un plongeon fatal qui se veut

[77] Dès son apparition dans le roman et dans la vie de Friedrich, Franz est en effet auréolé du mystère des êtres surnaturels : « [...] il paraissait aussi frais et dispos que s'il n'avait pas, en douze jours, parcouru plus de trois cents milles. Ses mains, son visage, son cou étaient blancs et propres. Même la poussière de la route ne s'était pas attachée à la toile de ses brodequins. Il semblait avoir survolé les montagnes du Harz, les plaines de Hesse et de Westphalie, plutôt que cheminé sous le soleil de juillet. » (*Am.,* p. 62). Un peu plus loin encore, à Vienne, c'est son absence de transpiration (pp. 92-3), puis l'indétermination de son identité (p. 122).

aussi une leçon sur la valeur sacrée de l'existence et de l'ordre naturel. Il ne faut pas défier les lois de la nature, il faut, si l'on veut rester en vie, résister à certaines tentations. La mort de l'ange sans chair est dans une visée allégorique un rappel à l'ordre, un sacrifice amical. Feliciano, quant à lui, échappe à la jalousie de don Manuele mais aussi à la superficialité de son existence par une mort mystérieuse et extraordinaire organisée par don Manuele et par don Raimondo, ou plutôt par la réunion de leurs deux folies. La mort seule semble donc en mesure de délivrer de cette torture qu'est la jalousie [78], mais l'apparition même de ce prodige inquiétant qu'est le regard dans son besoin de séduction mérite sans doute un intérêt particulier.

On est sans cesse rattrapé par sa nature, par sa personnalité profonde, nous rappelle Dominique Fernandez à travers le récit de ces grands destins de l'amour passionnel. Rachid, personnage central de *Nicolas*, est la quintessence romanesque du personnage fernandezien confronté à l'amour : il est en fait l'accomplissement esthétique de différentes figures présentes depuis le début de l'oeuvre romanesque. Rachid a eu toutes les vies possibles à la fin du roman, a mené toutes les quêtes, et son existence, rencontrant celle de Nicolas, jeune russe fascinant, se trouve bouleversée une dernière fois, comme si la quête d'identité n'était jamais achevée tant que l'on est susceptible d'être ravi par le désir, tant que l'on reste vulnérable par son propre regard. Ainsi, tout, dans l'existence de Rachid, est remis en question au moment où Nicolas fait son entrée à Paris.

Homosexuel ayant bravé les interdits, ayant même publiquement réclamé son droit au plaisir, Rachid a ensuite découvert, — la liberté des moeurs remettant en question les motifs mêmes de sa quête amoureuse —, auprès de Juliette une autre forme d'amour, une autre forme de loi aussi. C'est au moment où Rachid, père de deux enfants et époux de Juliette, semble avoir trouvé un équilibre aussi bien intellectuel que sentimental, se sentant sous la surveillance étroite, jalouse et rassurante de sa femme, qu'apparaît Nicolas, et avec lui une nouvelle forme d'amour. Tandis que Nicolas appartient à cette race de personnages dont la séduction tient en partie à la nature extraordinaire de leur présence (ou de leur absence ?) au monde, Rachid, quant à lui, retrace dans un ordre différent la trajectoire de l'auteur lui-même (découverte très tôt d'une fascination qu'il sait être coupable et interdite pour les jeunes hommes, mariage, enfants, luttes publiques pour obtenir des droits pour les homosexuels, nostalgie esthétique et personnelle de l'interdit).

Or, on l'a vu à de nombreuses reprises, le regard qui dans la scène de rencontre, dans la séduction joue un rôle essentiel, est justement un regard évité, un regard qui se dérobe dans *Nicolas*. Rachid, quand il rencontre les deux jeunes Russes que sont Alice et

78

On n'échappe pas en fait au désir de captation, sinon par le sacrifice de sa vie, c'est-à-dire par une mort réelle ou symbolique, une mort sociale, comme celle de Euloquia dans L'École du Sud. En dépit de ce nom, la tante de Porfirio est réduite au silence et enfermée dans une tour par son mari. Le mythe de la recluse est ainsi prolongé en une terre où les coutumes justifient les rapts et les assassinats de femmes insoumises, où « Un Sicilien qui ne se montre pas jaloux n'existe pas » (p. 66). Il est d'ailleurs intéressant de noter que si la souffrance de celui qui est jaloux est largement exposée dans les récits fernandeziens, celle de la proie n'apparaît pas au même titre. Aucun narrateur parmi ces victimes qui ne s'expriment que pour donner leur point de vue sur l'existence, mais la valeur politique et sociale de leur discours est nulle. Leur voix n'est entendue que comme une plainte, une prémonition, non comme une rébellion. Élevée à la hauteur d'un art par l'opéra, elle n'en demeure pas moins un cri inutile.

Nicolas, met un très grand soin à éviter de regarder Nicolas :

***Juliette, plus fine que moi, se demandait en voyant son mari aux petits soins pour Alice, s'il ne cherchait pas à la tromper, et, ce qui semblait bien plus grave à la jeune femme, s'il n'essayait pas de se tromper lui-même, en manifestant si peu d'intérêt pour Nicolas. Entre Aliocha Karamazov, son héros de roman favori, et le jeune Pétersbourgeois qui lui tombait du ciel, une certaine ressemblance n'était-elle pas manifeste ? Pas une fois, néanmoins, il n'avait adressé la parole au garçon, pas une fois il ne s'était tourné vers celui dont la beauté, l'éclat étaient pour tous un sujet d'étonnement. Les quelques coups d'oeil jetés vers le fauteuil où le Russe étalait ses longues jambes avaient glissé si vite, qu'une autre, prenant ce dédain pour de l'indifférence, se serait laissé tromper. Juliette, toujours sur le qui-vive, pensa qu'il se forçait à ne pas dévisager avec plus d'insistance Nicolas[79]. Nicolas, p. 124.***

L'absence de regard est un signe en effet non tant du refus de la séduction mais de la dénégation du charme exercé par Nicolas. Et dès lors le regard, ce regard qui se refuse, prend une autre définition parce que la relation elle-même évolue de façon radicalement différente des autres relations amoureuses. Cet amour défie les lois ordinaires et, comme les passions mythiques, a pour vocation de réinventer l'amour. Comparer cette histoire d'amour aux autres histoires d'amour, comme le rappelle Rachid, ce serait abîmer et dégrader cet amour qui prend son sens ailleurs, dans des sphères lointaines. Alice, comme souvent les femmes dans les romans fernandeziens, fait preuve de perspicacité et comprend, — avant Rachid lui-même, peut-être, — le danger que représente pour elle l'apparition de cette idéalisation.

***Un jour, après une discussion avec sa femme, il se confia à moi. « Nicolas est russe. Elle réagit comme s'il était italien ou algérien. Tu sais que mes goûts me portaient vers les garçons du Sud. Nicolas est russe, le plus russe des Russes. Toute sa personne respire la chasteté, l'indifférence au désir. Un sylphe ne serait pas plus intouchable. Je trouve aussi impossible de songer à coucher avec Nicolas, que de vouloir sculpter un rayon de lumière. Est-ce une raison pour ne pas l'aimer ? Pour ne pas l'aimer jusqu'à la passion, au contraire ? Nicolas, pp. 134-5.***

Un amour différent se dégage de ce récit explicatif, un amour spirituel, distinct du désir et de la chair. Ici encore, l'idéalisation fait son travail, et avec elle apparaît encore le recours au mythe (« un sylphe ») pour tenter de saisir l'inexplicable, la merveille de cette séduction sans contact physique, sans dialogue sensuel. Une géographie du désir semble même naître à travers ces lignes si l'on pense justement à rapprocher ce passage

[79] ***Il est d'ailleurs des ajouts significatifs dans ce texte définitif par rapport au premier état du manuscrit. Ainsi, pour donner plus de relief et d'intérêt au personnage de Nicolas, l'auteur a ajouté une comparaison du personnage avec Aliocha et a inséré aussi cette expression importante, qui annonce la valeur angélique que Rachid prête au « jeune Pétersbourgeois qui lui tombait du ciel » : « Juliette, je l'ai compris plus tard, se demandait, en voyant son mari aux petits soins pour Alice, s'il ne cherchait pas à la tromper, et à se tromper lui-même, en manifestant si peu d'intérêt pour Nicolas. Pas une fois il ne lui avait adressé la parole, pas une fois il ne s'était tourné vers celui dont la beauté, l'éclat étaient pour tous un sujet d'étonnement. Il n'avait lancé vers le jeune homme que des coups d'oeil fugitifs, si rapides qu'une autre se serait laissée prendre par cette indifférence apparente. Juliette, toujours sur le qui-vive, pensa qu'il se forçait à ne pas le dévisager avec plus d'insistance. (Nicolas, p. 91).***

d'autres développements de l'auteur sur les rapports des peuples avec le regard et les différentes qualités du regard. En Italie, un regard admiratif est rare ou impossible : « l'admiration coupe l'objet admiré du regard admirant ; les sentiments qui plaisent davantage sont la sympathie, la pitié, la compassion, qui permettent de participer d'une manière chaude, humide, enveloppante aux malheurs d'un plus faible que soi » (*Mère,* pp. 105-6). Ce regard maternel (les images sont là qui traduisent un rapport charnel, affectif et qui cherche à faire corps avec l'autre), ce regard de l'Italien pour tout individu qui est suivi d'un contact physique, qui enjoint aux hommes de se toucher, semble pour Rachid incompatible avec sa fascination pour Nicolas qui, lui, seul, est « intouchable ». La séduction russe, selon lui, interdit le geste, sublime le sentiment dans la distance qu'il impose entre l'amant et l'aimé. Est-ce là un subterfuge pour sublimer l'amour, pour une fois encore élever le rapport amoureux à la hauteur des mythes de l'amour courtois et des idoles inaccessibles ? Il faut, tout en se posant cette question, convenir que Nicolas n'est pas un homme comme les autres, que le rapport au monde de ce héros a lien avec le merveilleux et l'étrange au moment où il se dérobe justement au contact physique.

***Un moment de stupeur succéda à cette frénésie. Ils se reculèrent, les uns pour voir si Sainte Russie en avait, selon l'expression raffinée de Sauterot, les autres, j'aimerais le croire, frappés de remords. Tous restèrent abasourdis : Nicolas laissé seul au centre de la pièce, était nu comme un ver, mais, par un phénomène étrange dont ils discutent encore aujourd'hui, une flamme blanche irradiait du milieu de son corps, vêture surnaturelle suppléant au pillage des vêtements. Ceux qui, excités par le bagou d'Henri, s'étaient promis de voir, ne virent rien. Le ventre, le bas-ventre, le sexe, estompés dans une sorte de nébuleuse indistincte, s'étaient évanouis par enchantement. Nicolas ramassa ses habits sans se presser, inaccessible et invulnérable dans son pagne de lumière. Sa peau blanche de Russe rayonnait d'une clarté intérieure qui le soustrayait aux offenses. Nicolas, pp. 262-3.***

L'invention de ce personnage « intouchable » est là encore le développement d'une figure déjà présente dans l'oeuvre de Dominique Fernandez. Franz, dans *L'Amour*, est l'ébauche de ce personnage fantastique dont la présence au monde tient au mystère et au prodige. Comme Nicolas, Franz se rend intouchable, sa grâce lui permet de conserver une impunité angélique que ses concessions faites au désir de Friedrich ne semblent jamais devoir entamer. Comme Nicolas aussi, Franz a un statut particulier qui le dispense de fournir des explications, des justifications, une qualité surnaturelle qui, loin d'effacer son corps, lui permet pourtant de gommer sa présence charnelle. Les liens que tissent Franz et Nicolas avec les éléments ont, eux aussi, nature à inquiéter et à charmer, leur existence est comme liée à l'impalpable. L'eau, l'air et la lumière[80] ne sont pas seulement des éléments naturels qu'ils respectent mais des forces avec lesquelles ils communient et auxquelles ils se fondent. Cette part fantastique du roman montre comment la force du sentiment amoureux reste une puissance mythique pour l'écrivain, comment, pour lui, ce mystère reste entier. La pureté des sentiments, la force de l'élan amoureux, si bien représentées dans les enlacements ambigus de la statuaire baroque, où la tension est à la fois un espoir et une interdiction de fusion, exaltées par les désirs charnels, idéalisées

[80] Dans ces deux romans, on retrouve (chez Nicolas et chez Franz) ce besoin de faire corps avec les éléments, de se nourrir de lumière et d'eau : *L'Amour,* pp. 326, 392-9, *Nicolas,* pp. 127-9, 188.

par l'esprit, elles sont pourtant destinées à se rompre sur la trivialité de leur réalisation. Friedrich anéantit le pacte de fraternité et d'amitié passé avec Franz lors de l'échange du sang dans le jardin :

***— Tais-toi. Nous vivons dans l'amour, nous ne devons obéir qu'à l'amour, non aux conseils de la prudence. Tu te souviens quand nous avons échangé notre sang dans le jardin de ton père ? — Si je m'en souviens, Franz ! — Tu ne t'étais fait qu'une blessure légère. Je dus m'enfoncer la lame plus profondément, car le sang jaillit en abondance. — J'ai eu peur. Ma mère pouvait nous surprendre. Comment lui aurais-je expliqué cette blessure ? — Pendant ce temps, j'ai regardé le sang couler. Si tu avais regardé avec moi, au lieu de t'inquiéter pour rien, tu aurais peut-être vu toi aussi. — Qu'as-tu vu, Franz ? Qu'aurais-je vu avec toi ? — J'avais posé mon poignet sur l'herbe. Le sang s'échappait de l'entaille et s'enfonçait dans la terre qui l'absorbait en ne laissant qu'une tache brune. Autour de nous le silence de l'été tremblait dans la chaleur de midi. Un oiseau changea de branche... Au regard perdu de ses grands yeux clairs, au sourire de bouddha qui releva les coins de sa bouche avec une énigmatique fixité, je vis qu'il planait à nouveau dans son rêve intérieur où je n'étais pas digne d'être admis. Mais que lui demander de plus, ce soir, maintenant qu'il m'avait dit, pour la première fois depuis Lübeck, « je t'aime » ? Am., p. 239.***

Friedrich ne perçoit que trop tard la beauté et la valeur de ce pacte quand Franz a pour une dernière fois fondu son existence dans les éléments et dans l'univers, partant vers la mort avec son secret et avec le secret de l'existence. Sa façon de faire corps avec la nature, de se fondre dans la nature, le culte de Franz pour les forces naturelles ne s'assimile pas à une religion, ils font partie de son mystère et détiennent la raison de son abstraction, de sa rigueur morale. Fils des vents, Franz échappe au déterminisme humain et semble destiné, par sa grâce, à ne pas se laisser toucher ni capter par les passions humaines ; ainsi il échappe par la mort, une mort merveilleuse, à l'emprise amoureuse de Friedrich. Si Franz, par son absence d'identité, se lie naturellement à l'univers, semblant planer au-dessus du monde, évoluer non pas dans l'Europe secouée par les conquêtes napoléoniennes mais dans une sorte de rêve, Nicolas, par son identité russe (« il venait de Russie, pays de neige et de chasteté, enfoncé par les communistes dans un long hiver puritain », p. 168), parvient à un résultat analogue : le jeune homme pour qui « la matière n'est que l'enveloppe de l'âme » (p. 96) est doué d'une existence qui le hisse au-delà du monde commun. Son rapport avec les éléments est tout aussi magique et merveilleux que celui de Franz.

***Une nuit, pendant qu'il dormait, elle se releva pour fermer les robinets. Il les avait laissés, une fois de plus, grands ouverts. Au moment où elle s'apprêtait à tourner la poignée, elle regarda vers le dormeur. Emmailloté dans son drap, il souriait. Son haleine tranquille écartait ses lèvres à intervalles réguliers. Sa figure respirait la satisfaction d'un repos harmonieux. Elle n'acheva pas son geste et retourna dans son lit, laissant l'eau et la lumière se répandre. Son compagnon n'appartenait pas tout à fait à ce monde. Ce n'était pas à elle, l'Alice « de courte vue », la petite juive, de priver son beau compagnon du ruissellement dont il avait besoin pour accompagner son rêve intérieur. Nicolas, p. 128.***

Or, tandis que Friedrich n'est pas en mesure de prendre part aux contemplations et aux rêveries de Franz, rivé comme il est par son désir, attaché par tempérament à la réalité,

Rachid comprend immédiatement que le seul moyen d'aimer Nicolas est de l'admirer, de le contempler, de loin, sans s'autoriser de contact physique, ni même de relations véritablement amicales. La contemplation lointaine et secrète, le rapport paternel qu'il instaure à l'égard du jeune russe (il lit et corrige l'étude de Nicolas sur Paul I$^{er}$, ne laissant percer que son intérêt intellectuel, son rôle de Mentor et dissimulant tout de ses sentiments) : tout concourt à cette idéalisation amoureuse. Rachid se satisfait pleinement de son observation solitaire, il trouve dans ce rapport de quoi combler son désir d'élévation, il nourrit son âme d'une rêverie qui restaure la stimulation d'un désir d'interdit qui motivait depuis toujours sa quête du plaisir.

***L'amour courtois est-il possible en l'an 2000 ? Avec la régularité et le sérieux du croyant qui accomplit un rituel, Rachid se postait le soir près de sa fenêtre. Aucune lampe ne brûlait dans le bureau. Il restait debout, dans l'obscurité, à regarder Nicolas. Qu'attendait-il de ces contemplations ? Rien. Elles avaient en elles-mêmes leur terme et leur fin. Il ne voulait rien de plus. Il n'espérait rien au-delà. Il ne pensait même pas qu'il pût y avoir quelque chose de plus beau que de se tenir, dans l'ombre, devant Nicolas éclairé. Culte muet, ravissement immobile, dont Nicolas n'avait pas le moindre soupçon. Jamais Rachid ne songea à lui faire part de ce qu'il ressentait. Le secret était un élément essentiel de son amour. Il fallait que non seulement les autres fussent tenus dans l'ignorance de cet amout, mais que celui qui en était l'objet n'en sût rien. Nicolas, p. 164.***

Auréolé de ce mystère qui le tient à distance du monde et lui donne une attitude d'égale indifférence pour tout ce qui l'entoure : ne se souciant pas plus des économies nécessaires que des sacrifices d'Alice qui doit payer de son corps les nuits d'hôtel, ni des motifs qui peuvent pousser Rachid à faire don d'une caution pour qu'ils puissent se procurer un logement décent. Pourtant ce n'est pas l'égoïsme qui définit le rapport de Nicolas aux autres, mais une absence totale de considération pour la réalité dans ses relations avec autrui. Sans goût ni don aucun pour la psychologie, les autres pour lui ni l'objet de curiosité ni celui de sa méfiance, Nicolas ne se doute de rien et ne sent pas l'attirance qu'il suscite chez les autres, la force de son charme mystérieux, la puissance de sa beauté. Les effets que provoque sa seule présence lui sont apparemment étrangers. Cette passion ardente, cette flamme pure et sans utilité qui animent Rachid sont dans *Nicolas* l'aboutissement esthétique de figures déjà présentes dans l'oeuvre fernandezienne : on trouve ici un point d'orgue à cette quête de l'amour pur entreprise par Friedrich, ou encore à cette recherche du beau et de l'inutile menée par le duc de Sansevero. Nicolas est le personnage qui justifie toutes les quêtes et provoque toutes les extravagances et toutes les folies imaginables. Le lecteur ne s'étonnera donc pas de retrouver chez Rachid des propos très proches de ceux de Friedrich :

***— [...] Ce qu'il y a de beau avec Nicolas, c'est qu'il me pousse au mouvement contraire : à garder la distance, à me tenir à l'écart, à rester loin. En somme, l'amour pur, dissocié de la possession. Le corps de la femme attire toujours l'idée de l'utile : comment faire pour aboutir, notion affreuse inscrite dans la différence des sexes. La beauté de Nicolas est de l'autre côté d'une clôture, comme le saint sacrement sur l'autel. Ce qui dérobe l'Eucharistie au contact le grandit dans le coeur. » Sur le palier avant de me serrer la main, il me dit encore : « Je m'inquiète pour Juliette. Je ne voudrais pas qu'elle souffre, et pour rien.***

***Nicolas n'est pas tout à fait de ce monde. Dis-le à Juliette, si tu en as l'occasion. Je t'en prie Antoine. Dis-lui que je ne lui ôte rien en aimant Nicolas. Nicolas, p. 144. Il émanait de lui une lumière qui agissait sur ceux qui le regardaient comme la réminiscence d'une patrie lointaine, perdue et impossible à regagner. Aussi ne devons-nous pas nous étonner qu'il nous ait été enlevé si vite. C'est le sort de la beauté que d'être promise à un sacrifice précoce, pour expier l'inquiétude dont elle trouble involontairement les coeurs. En me lamentant sur la disparition d'un ami si cher et tendrement aimé, je me montrerais bien infidèle à sa mémoire. Nous nous aimions sans poursuivre de but défini, ni chercher aucune utilité. Telle l'affection qui unissait dans la Rome antique Lelius et Scipion, et faisait dire au premier, après la mort du second : « De même que sa présence ne m'apportait rien, sa mort n'a rien pu m'ôter. » Nous comparions souvent ce lien qui attache deux amis indépendamment de toute fin sociale, et sans avantage pour aucun des deux, avec celui du mariage où d'autres considérations interviennent nécessairement. Am., p. 405.***

Si l'on tient compte de la différence de points de vue (Rachid et Friedrich n'en sont pas au même point de leur trajet, l'un découvrant seulement la nature exceptionnelle de cet amour, l'autre devant renoncer à cette quête qu'il découvre vaine après la mort de Franz), ces regards portés sur la séduction de ces deux anges semblent parfaitement comparables dans l'esprit et dans la forme. L'amour pur, l'amour idéal est en fait un amour impossible dans la visée de partage, de fusion et d'osmose que la notion d'amour suppose ; l'amour dont ils ont rêvé ne peut être qu'un sentiment univoque pour rester idéal, secret pour rester merveilleux, sans réalisation pour demeurer mythique. Mais pour eux, personnages bien réels, cette quête amoureuse se révèle justement impossible car c'est la réalité dans toute sa trivialité qui se rappelle à eux, au moment où, n'y tenant plus, hommes de chair ayant caressé l'espoir de devenir des anges, ils ont enfreint la loi qu'ils s'étaient fixés. Tandis que Rachid présuppose la dégradation de l'amour idéal et pur que provoquerait le contact physique, l'intrusion du toucher dans sa relation contemplative, Friedrich découvre peu à peu les abîmes de la sensualité et de la satisfaction sexuelle.

Dans les deux cas, c'est un personnage extérieur (un « opposant » comme disent les cuistres) qui déclenche en eux une sorte de crise du désir, qui les mène à commettre des excès et à se compromettre. En effet, ce n'est qu'après la provocante mise en scène d'Henri Sauterot (lequel tente de ridiculiser et de pousser à bout Nicolas qui parvient de façon énigmatique à échapper au ridicule) que Rachid semble se dérouter et quitter sa ligne de conduite, ne se contentant plus d'une contemplation à distance mais exigeant un rapport sexuel et espérant ainsi compromettre son amour en avilissant son idéal. Différentes interprétations sont possibles pour expliquer ce revirement : est-ce parce que les autres, poussés par Henri, ont voulu toucher Nicolas, violer son intimité et ont ainsi anéanti l'idéal de Rachid, que celui-ci monte au cinquième étage, ou est-ce, comme le pense Antoine, le narrateur, parce que le refoulement de ses pulsions n'était pas possible plus longtemps que la bête a soudain pris le dessus sur l'ange ? Quoi qu'il en soit, la scène qui suit montre à quel point Rachid est possédé non seulement par sa fascination mais par quelque chose de plus fort encore, qui peut s'assimiler à l'esprit de conservation (moins de sa vie que de sa dévotion) et qui, l'empêchant de passer à l'acte, lui interdit de porter atteinte à l'objet de son culte.

***Hélas pour Rachid, s'il faut dire toute la vérité, celle-ci était moins glorieuse. Il avait beau, à force d'injures, d'obscénités, chercher à s'exciter, comptant, comme un charretier, faire avancer sa mule à coup de braillements orduriers, la mule n'avançait pas. Recroquevillée, ratatinée, toute fripée, toute flasque, elle refusait le service, bête rétive ou flapie. La panne ! La panne minable ! La panne honteuse ! Jamais, dans sa carrière de gay, Rachid n'avait connu le fiasco. « Ai-je perdu l'entraînement ? » se disait-il stupidement, de plus en plus furieux et pressé d'en finir. Et, à nouveau, de chercher à se fouetter par les mots. « Petite pute, tu fais semblant de ne pas te réveiller, pour te faire chatouiller plus longtemps l'orifice, etc. » Or, si Rachid n'aboutissait à rien, il n'en était pas moins vrai que Nicolas dormait pour de bon. Le Russe, l'enfant et le buveur de bière s'étaient coalisés pour l'enfouir dans un sommeil de plomb. Nicolas, pp. 267-8.***

Le réalisme de cette scène de fiasco (description crue et vocabulaire injurieux) induit une sorte de dichotomie chez le personnage qui d'une part veut abîmer et d'autre part préserver son idéal. Rachid est trahi par son propre corps comme Friedrich et Porfirio l'ont été eux aussi. Le corps prend la parole pour le personnage, lieu de l'expression du désir, il devient la parole de l'âme. L'idéal reste intact, au sens propre comme au sens figuré, le trivial, vaine tentation de banalisation d'une relation hors du commun, n'est pas la voie du salut. La séduction d'essence mythique, religieuse et merveilleuse, l'amour sacré ne se laissent pas apprivoiser par des gestes ordinaires, par le simulacre de l'amour. Le trivial dans la relation amoureuse représente la tentative d'échapper à son idéal, d'échapper à la quête exigeante de la pureté, et, dans les trois cas cités plus haut (Friedrich, Porfirio et Rachid), l'attitude de l'aimé est essentielle, elle permet de maintenir le sentiment amoureux dans une sphère supérieure où les rapports charnels ne sont que la plate satisfaction d'un désir toujours renaissant, toujours plus fort. Nous retrouvons ce réalisme, dans une certaine mesure, lors des deux autres scènes de fiasco amoureux, et dans ces deux cas encore le trivial et l'idéal sont en concurrence, si bien qu'il faut s'interroger sur la place du corps dans la relation amoureuse.

***Franz se souleva, embrassa Friedrich sur le front, puis chercha ses lèvres où il déposa un baiser. Il retomba sur l'oreiller et resta immobile, les yeux fixés au plafond, la main dans la main de Friedrich. Si au moins il avait montré une expression de blâme ou de dégoût ! Mais non : lointain et vague comme d'habitude, il regardait le plafond, un sourire aux lèvres, laissant la basse besogne s'accomplir à côté de lui. [...] Or, ce soir-là [...] il fut victime d'une étrange mésaventure. Chaste depuis une semaine, il s'était étendu contre Franz dans une extrême excitation. Dès qu'il l'eût empoigné, son sexe se ramollit entre ses doigts. Quelque effort qu'il pût faire, il commençait à craindre le fiasco, lorsque se produisit un événement extraordinaire. De son membre à demi flasque la semence s'écoula sans préavis et se répandit sur son ventre. Il n'en éprouva ni émoi, ni jouissance, ni aucune des sensations voluptueuses qui accompagnent le jaillissement après la tension. La fonction physiologique s'était accomplie régulièrement — mais en le frustrant du bonheur escompté. Am., pp. 313-4. Les lèvres entrouvertes mais les yeux fermés, comme barricadée contre moi dans un refuge impénétrable, tu ne cherchais ni à coopérer ni à te dérober. Ah ! qu'une tentative de résistance m'eût paru plus stimulante que cette soumission désolée ! Forte de cette détermination héroïque qui te secourt dans les épreuves, tu***

***subissais mon exigence, mais l'homme qui te désirait ne sut que faire d'une dépouille inerte. Docilité trop passive, qui accordait tout en ne cédant rien. Il sentit sa vigueur lui manquer ; et, faute de l a plus petite participation de ta part, perdit jusqu'à l'envie d'arriver à ses fins. Porf., p. 59.***

La passivité, distincte de l'abandon, caractérise aussi bien Constance qui laisse Porfirio chercher seul la satisfaction de son désir, que Franz qui, patient, attend que Friedrich comprenne enfin que son bonheur ne se trouve pas dans la volupté sexuelle, que Nicolas enfin qui, dormant, s'apparente à une sorte de héros de conte de fées ou de fable mythologique. Tous trois s'offrent sans se donner et tous trois évitent la possession amoureuse comme risque de dégradation morale. Cependant il convient de préciser que cette dégradation morale n'est pas dotée de sa signification ordinaire ; il ne s'agit pas là de la morale traditionnelle (religieuse ou non) qui réprouve, interdit ou autorise, mais d'une philosophie et d'une attitude particulière face à l'existence qui les hissent au-delà de la vie normale, qui les assimilent à des idoles, à des dieux ou à des anges. Ainsi les créatures capables de vivre indépendamment de l'empire des sens sont assimilées dans le roman fernandezien non seulement à la séduction (leur charme abstrait, leur qualité d'intouchables, les rend plus fascinants encore) mais à un idéal amoureux, proche de l'idée de fin'amour.

Le fiasco n'est donc que la sanction évidente et incontestable de cet amour impossible. Par la panne sexuelle, par la sagesse de son corps, le héros comprend enfin que le but qu'il poursuit, que le désir qu'il cherche à satisfaire est radicalement opposé à son idéal amoureux. « La lune, reine des eaux et des nymphes » (Constance), le sylphe (Nicolas), « un séraphin du ciel » (Franz) sont en fait des messagers, des créatures qui, échappées d'un autre monde, sont chargées de faire comprendre aux héros la différence entre la pureté du rêve et la réalisation de l'amour. L'amour qu'ils imposent comme le seul amour possible est une relation dont le corps est absent, non pas à cause d'interdits religieux mais parce que pour eux l'acte sexuel est une façon de s'enchaîner au quotidien, d'entrer dans le cercle de la possession et du renoncement à soi-même, d'abdiquer sa propension à être libre. Or, le dilemme des héros n'est-il pas contenu dans cette contradiction qui d'une part les pousse à revendiquer une liberté, celle de l'amour ou celle d'être soi-même, et d'autre part les enchaîne de nouveau à une autre nécessité, celle de se donner la possibilité de posséder l'amant ?

## 3) Le plaisir délivré ?

Le choix de l'amant revêt une importance capitale : toujours dans le roman apparaît le goût du narrateur non pas pour une personne qui lui ressemble mais au contraire pour quelqu'un de différent. L'une des différences les plus importantes est la différence d'âge. Elle justifie non seulement l'élan de la découverte de l'autre mais aussi une particularité du roman : le besoin de s'expliquer du narrateur ou du personnage principal. Ainsi, *L'Étoile rose, Dans la main de l'ange, Porfirio et Constance* sont à la fois des lettres, des confessions et des mises en lumière d'un destin adressées à un amant par leur narrateur. Il s'agit pour lui non seulement de raconter de son point de vue une histoire d'amour mais de reparcourir le passé amoureux, d'en faire une histoire exemplaire, pour mieux l'expliquer ; là, la trame romanesque fondée sur une quête individuelle se double d'une

dimension historique : le personnage n'est pas choisi au hasard, il a individuellement un intérêt et collectivement représente un archétype. Le ton intime du récit est garant tout à la fois de la sincérité et des efforts déployés pour s'approcher de la vérité. Comment s'expliquer, comment se faire comprendre de celui que l'on aime, comment éclairer à ses yeux les instants capitaux de son existence, sont donc les questions qui motivent le récit.

Le personnage emprunte à l'art de la psychologie et du récit d'analyse pour donner cohérence et profondeur à son histoire individuelle, le romancier réutilise les méthodes du psychobiographe, et c'est parce que tout n'a pas été dit, parce que l'histoire d'amour a atteint son terme ou du moins une étape importante, que le héros ressent la nécessité de revenir sur des faits qu'il juge capitaux, pour tenter de comprendre ce qui demeure mystérieux. C'est pour Alain que David retrace son histoire et, au-delà d'Alain, pour toute une communauté, voire une race :

***Je te parle, je te parlerai de moi. Des années que j'ai vécues avant de te connaître. D'une éducation, d'une époque si différentes en effet des tiennes, que tu regretteras peut-être de m'avoir fait involontairement souffrir, par pure ignorance des conditions qui ont forgé mon caractère. Plusieurs de mes exigences t'ont apparu incompréhensibles ; certaines inacceptables. Tu aurais mis une sourdine à mon persiflage, si seulement tu avais eu quinze ans de plus. J'entreprends ce récit pour nous dédommager, en quelque sorte, des malentendus qui contrarièrent les débuts de notre amour. Mais si tu pensais que, en te racontant mon histoire, je ne te parle pas de toi également, tu ferais preuve de légèreté. Ignores-tu que tu portes en toi-même, en plus de quelques années de ton état civil, le passé historique de ta race ? Une chaîne, ininterrompue, nous unit à Étienne Benjamin Deschauffours, qu'on brûla vif sur la place de Grève, et dont les cendres furent dispersées au vent, pendant que ses biens étaient acquis au roi. Je ne suis pas ton « vieux », comme tu me le dis parfois, selon notre habitude de nous moquer l'un de l'autre. Je suis une partie de toi-même. La plus précieuse peut-être, ta mémoire inconsciente, d'où tu tires ta gaieté, ton insolence et ton charme. Les larmes de découragement, je les ai versées à ta place, l'injustice du destin, je l'ai subie pour toi. Je suis ton propre passé. Étoile, p. 15.***

Le récit est donc l'occasion d'un bilan, il s'agit d'éclairer justement cette différence d'âge et de génération qui non seulement sépare mais unit les deux amants. Car la libération tant attendue par la génération de l'aîné a été provoquée par celle du cadet et c'est à partir de cet instant d'histoire que se noue l'aventure amoureuse et, après lui, que se crée la nécessité d'écrire pour expliquer et pour témoigner. David veut apporter à Alain une sorte d'héritage, sa démarche a aussi une dimension initiatique : il s'agit non seulement pour lui de mieux parvenir à comprendre son propre destin en l'expliquant à son amant mais aussi de tenter d'expliquer à Alain ses propres mystères, la raison de son instabilité. La différence d'âge entre les amants, comme chez les Grecs, permet l'éducation du plus jeune mais elle est aussi l'occasion d'une remise en question plus générale. L'amour que recherchent les personnages, liés de façon directe ou non à un mythe, doit toujours représenter un défi, figurer la transgression d'une norme. Ainsi, la différence d'âge est, sur un mode mineur, la réintroduction d'un obstacle : ce n'est pas malgré cette différence mais grâce à cette différence que les personnages se promettent de s'aimer.

La différence d'âge, qui est aussi une différence de culture comme le montre le récit

de David, est parfois doublée par la différence sociale. Pier Paolo ne s'éprend que de jeunes amants d'un milieu nettement inférieur au sien, l'obstacle recherché ici révèle un des aspects les plus importants de Pier Paolo : son sentiment de culpabilité à l'égard du plaisir qu'il recherche, son incapacité à séparer la recherche de la volupté de celle d'un châtiment. Mais cette moralisation de l'amour n'apparaît qu'au moment où le plaisir sexuel, la jouissance naturelle, ne semblent plus possibles, au moment où Pier Paolo, gagnant mieux sa vie, franchit la frontière et se retrouve du côté des bourgeois, du côté de ceux pour qui le plaisir se raisonne en termes d'interdits. Il y a, avec le déménagement vers le centre de Rome, une perte non seulement des amis de Ponte Mammolo mais une nouvelle perte de l'innocence du plaisir.

***Les garçons des borgates, avec un sens grec et panique de la nudité replongeaient le corps dans son élément naturel, un coucher de soleil dans la campagne, le murmure du vent dans les myrtes, un tas de feuilles jaunissantes au pied d'un arbre d'automne. Ou, pourquoi pas ? le terreau gras d'un fond de jardin, les détritus abandonnés sur un chantier. À des draps propres j'ai toujours préféré une couche de papiers sales, aux secrets de l'alcôve l'excitation d'un lieu public. S'enfuir sans laisser de nom, sans laisser de visage, ne même pas savoir avec qui on a couché : la suprême liberté pour les anciens. Dans leur mythologie, Éros apparaît sous les traits d'un enfant qui tire au hasard ses flèches. Le bandeau qui couvre ses yeux l'empêche de voir où elles touchent. Image qui t'aidera à comprendre ce qu'était la vie des banlieues romaines dans les années 50 : une abondance inépuisable de rencontres imprévues, de contacts sans suite. Douceur et joie d'être ensemble, hâte et bonheur de se quitter ! Ange, p. 210.***

L'innocence de Casarsa trouve une continuité à Ponte Mammolo : les *ragazzi*, jeunes gens livrés à eux-mêmes, se livrant à des délits, offrent à Pier Paolo une impunité et un désir affranchi de toute contrainte : le corps est satisfait en dehors des liens que crée la société pour enchaîner dans une union, dans des obligations, ceux qui s'aiment. Pier Paolo trouve donc une sorte de mythe des origines dans cette liberté absolue, sans pour autant trouver l'amour. Les relations qu'il noue avec ces jeunes des Borgates appartiennent à l'éphémère, ce plaisir est celui de l'instant, facile à trouver, il est facilement renouvelable, il le replonge dans un état d'enfance, lui qui fait déjà figure d'intellectuel. Cependant, cette situation ne l'identifie pas à ces jeunes gens : si Pier Paolo se donne l'illusion d'être des leurs parce qu'il partage leur plaisir et leur secret, il reste en dehors de leur cercle, ne prenant pas part à leurs expéditions nocturnes, et se sentant suffisamment responsable pour les récompenser après l'instant de plaisir par une pizza et un pourboire.

Quelle est la signification de ces cadeaux, quel sens leur donner ? Ceux d'une récompense, d'un salaire ou d'une attente d'autres instants de plaisir ? La question se pose ici comme elle pouvait se posait pour Svenn, comme elle se posera pour Danilo [81], car le don, le cadeau, remplissent une fonction éminemment symbolique qui transforme l'amour en un commerce, l'amant en un client dont la conscience est suffisamment inquiète pour avoir besoin de se sentir quitte en payant. Ainsi, l'intellectuel qui réclame à cor et à cri la liberté sexuelle, le droit à la différence, se révèle-t-il honteux de ce qu'il est,

[81] Voir *Dans la main de l'ange,* pp. 134-9 et 357.

dès qu'il ne les trouve plus hors des relations sauvages instaurées par une bande de jeunes gaillards hors-la-loi. La quête d'un plaisir distinct de l'amour, de l'attachement, provoque la duplicité du personnage, qui, transporté dans une société régie par des règles, n'a pas le choix : ce sera ou la vie incertaine et dangereuse dans la recherche d'un plaisir nocturne avec le regret de ne pouvoir transformer le prostitué en amant, ou l'amour dans une relation stable et reposante mais pleine d'une nostalgie réelle pour le risque et le frisson.

Cette ambivalence, Friedrich, comme Pier Paolo ou comme Winckelmann, tente de la résoudre et par romantisme, par passion, se prend à croire que celui qui lui donne du plaisir pourrait aussi lui donner de l'amour. Les expéditions nocturnes de Friedrich dans le Pincio répondent à la même motivation : la dissociation de l'amour et du plaisir. Friedrich ne cherche pas seulement dans le Pincio le plaisir que lui refuse Franz, il cherche aussi un avilissement, il copie en cela la démarche de Canova qui exalte la beauté dans son atelier mais se complaît dans des relations avilissantes auprès d'un prostitué qui représente l'image inverse de ses modèles.

***Friedrich n'avait pensé prélever, sur son budget exigu qu'il tenait avec une vigilance dont sa mère eût approuvé la rigueur, [...] que quatre piastres. Tel était le tarif de base en vigueur au Pin-cio, croyait-il d'après ce qu'il avait entendu la première fois. S'il y était contraint (mais pas avant), il rajouterait deux piastres, comme le chevalier Canova. Aussi fut-il tout surpris de s'entendre répondre, à la question de Paolino : — Douze piastres ! Pourquoi tripler la mise sans y être forcé ? Il n'eut pas le temps de réfléchir à cette générosité exorbitante. Paolino s'inclina devant lui, imité par ses camarades qui se répandirent en révérences obséquieuses et en salutations. — Magnifico signor tedesco ! Puis, changeant brusquement de ton : — Bel coco mio, reprit Paolino avec un dandinement et un sourire affectés, pour huit piastres seulement je vais avec toi dans le bois. Nel posco, insista-t-il en contrefaisant l'accent germanique. Cette invitation grossière, cette impudence qui auraient dû lui répugner, causèrent à Friedrich une nouvelle sensation de plaisir. Il regarda, au rayon de la lune qui s'infiltrait entre les arbres, ce garçon à l'encolure de taureau et au faciès patibulaire qui exerçait pourtant sur lui une séduction inexplicable. [...] Il y revint si souvent dans les semaines qui suivirent, et avec le même partenaire, que ce qui devait un jour ou l'autre se produire finit par arriver. Paolino l'accueillait chaque fois par des plaisanteries sur le perfetto Tedesco. Bien qu'il ne manquât pas de sortir de sa poche son briquet pour compter les huit piastres, Friedrich le considérait comme un ami, maintenant. Le garçon acceptait de recevoir son argent qu'après le passage dans le bois. Malgré sa méfiance persistante et son application à vérifier la somme, Friedrich pouvait avoir l'illusion que celle-ci n'était pas un salaire, mais un cadeau. 011Am., pp. 383-4.***

Désirer transformer une transaction, un commerce en une relation amoureuse, vouloir à tout prix considérer l'autre non comme un être qui se donne à condition d'être rétribué selon des règles établies, mais, par une sorte de romantisme, par attachement, comme un compagnon, voilà l'erreur de Friedrich. Le « cadeau » qu'il croit faire à Paolino transporte leur relation du terrain de la prostitution dans le domaine de l'amitié et là le prostitué ne se sent pas seulement floué mais humilié, nié dans son identité. Paolino insultant et frappant Friedrich réagit comme un homme qui exerce une profession sans

vocation, qui distingue la fonction et la plaisir. Aussi Friedrich aurait-il tout aussi bien pu finir comme Winckelmann ou comme Pier Paolo, tué par celui qui devait lui procurer la volupté. Friedrich, dont l'attitude relève d'abord du mystère, se considérant comme la proie de celui qu'il n'est pas venu chercher et qu'il trouve malgré lui (comme le montre le passif « s'entendre répondre »), ne peut résister à la tentation du voyou, du modèle exactement opposé à l'amant (Franz). La duplicité qui s'opère est troublante car elle permet d'une part de distinguer l'amour solaire ressenti pour Franz et le plaisir nocturne et honteux procuré par Paolino, et d'autre part d'espérer changer le rite mortifiant de la prostitution en une relation amicale. Or si Friedrich triple d'abord la mise, s'il choisit malgré ses goûts le plus vulgaire et le plus laid des prostitués, c'est d'une part qu'il a honte d'être dans le Pincio et d'autre part qu'il veut préserver l'autre face de sa personnalité, celle qui tend vers la beauté et la pureté. Payer c'est se punir, et s'imaginer l'ami de Paolino c'est se mentir.

C'est donc le désespoir provoqué par un désir insatisfait qui conduit Friedrich vers l'infamie, vers l'inavouable quête d'un plaisir d'autant plus vif qu'il s'accompagne des frissons du danger et de la satisfaction paradoxale d'accomplir un acte interdit qui le compromet moralement. Paolino (diminutif de Paolo) est donc celui qui donne tout à la fois le plaisir et le châtiment : prostitué, il représente pourtant son patron saint Paul qui a créé des lois pour réglementer la volupté, comme Archangeli représente pour Winckelmann[82] un ange contradictoire qui, en messager, apporte tout à la fois le plaisir et sa punition. Déçus par l'amour dont ils avaient rêvé, contraints de renoncer à la beauté d'un amour pur et libre, Friedrich et Pier Paolo sont amenés à chercher une autre stimulation à leur désir : celle du paria, celle qui les replace dans une situation d'autant plus voluptueuse qu'elle peut se révéler mortifère.

Aussi la revendication de la liberté face à la société peut-elle, elle-même, apparaître comme un indice de cette ambivalence. Celui qui réclame la liberté sexuelle, alors qu'il appartient à la race des exclus, qu'il est l'objet d'une réprobation et peut même être sous le coup d'une condamnation, ne provoque-t-il pas la société afin d'en être mis au ban ? La recherche de la liberté fait entrer en conflit les motifs avoués du citoyen qui se sent le devoir d'intervenir sur un terrain public et les mobiles inavouables de l'homme qui a besoin de se sentir sous le coup d'une menace dans sa vie privée. Gian Gastone représente sans doute l'un des cas les plus excessifs de cette tentation et de ce refus de la liberté, sa revendication voulant avant tout être une tentative de provocation des lois paternelles, afin d'échapper aux obligations du mariage :

***« Mon amant, il mio drudo [83] (une vraie provocation, dont le grand-duc se contenta de sourire) n'est pas un noble échantillon de l'espèce humaine, il est apprenti pâtissier. — Platon s'entraînait à la philosophie avec un garçon de bains. — Il n'est même pas blanc. Michelangelo ni Benvenuto ne l'auraient pris pour modèle. C'est un métis ! » Le grand-duc, cette fois, parut déconcerté. « Sa mère, renchérit Gian Gastone, est une Maltaise ! Une Moresque ! Peut-être la fille***

[82] Voir *Signor Giovanni,* pp. 92-5.

[83] ***Ce mot très péjoratif signifie « amant » en italien.***

***d'un esclave barbaresque ! — Excellent ! murmura Cosimo III, qui s'était repris. Excellent ! Plus que jamais tu t'inscris dans la haute tradition de la pédérastie antique ! Depuis combien de temps n'as-tu pas relu ton Virgile ? Quid tunc si fuscus Amyntas : qu'importe si Amyntas a la peau brune. Tu es attiré par ce qui reste de soleil sur un corps. On pourrait avoir plus mauvais goût. [...] À bout d'arguments, Gian Gastone bredouilla : « Vous ne pouvez à la fois permettre que je me conduise en païen et me pousser dans les saints liens du mariage, comme vous les appelez. — Sancta simplicitas ! L'épouse est pour la procréation, les amis de coeur pour la récréation. La poésie de l'âme peut et doit coexister avec la prose de la vie. Réserve ce qu'il y a de meilleur en toi à ton ami de coeur, et, pour le reste, obéis-moi. Tu auras vingt-cinq ans le mois prochain. Le trône a besoin d'un héritier. » Médicis, pp. 124-5.***

Cette tentative de provocation de Gian Gastone est brutalement mise en échec par le cynisme de son père. Mais Gian Gastone qui revendiquait par là une certaine liberté, celle d'échapper au mariage, d'échapper aux obligations qui incombent au grand-duc (« donner un héritier », mimer comme son père la dévotion religieuse), voit son désir anéanti par l'inattendue bienveillance paternelle. Cette conduite qu'il pensait intoléra-ble s'inscrit dans la tradition familiale, elle est partie intégrante de la noblesse des Médicis selon Cosimo III, qui reconnaît deux points d'attache, l'un catholique et l'autre antique, à sa culture. Gian Gastone, se découvrant libre d'aimer Damiano, devra donc pousser plus loin la provocation pour menacer son image et se rendre intolérable et condamnable. Gian Gastone muni des préjugés religieux et sociaux de son époque, croyant s'abaisser aux yeux de son père en se déclarant antiphysique, se heurte en fait à la libéralité et aussi à l'hypocrisie d'une société, qui permet aux puissants et aux artistes de satisfaire leurs désirs tandis qu'elle les condamne avec sévérité pour le reste du monde.

Cosimo III admet et encourage « l'antiphysisme » de son fils pour des motifs culturels, au nom d'une noblesse morale qui établit un lien entre Gian Gastone et l'antiquité grecque, mais, si cet argument historique [84] permet en effet de justifier la revendication de la liberté sexuelle, il convient aussi d'examiner les autres arguments exposés par les héros. La culture ne suffit pas, il faut aller plus loin, car si la fable de Virgile a une fin avec le départ de Svenn, il faut bien admettre la chute de cette valeur culturelle, son inefficacité à persuader le monde et la nécessité de trouver d'autres moyens pour convaincre la société et rétablir la liberté. La Bible elle-même fournit des fables susceptibles de convertir les plus hostiles à la liberté sexuelle, les religieux les plus respectueux du dogme. Ici, comme dans le cas du retour aux origines antiques, il s'agit d'effectuer un retour au texte afin de montrer, par son analyse, que la parole biblique, ou parole divine que Dominique Fernandez oppose aux mots de Moïse, met en scène l'homosexualité et en exalte la beauté.

***David : je lisais et relisais dans la Bible l'histoire du roi d'Israël. Un épisode m'aurait enchanté plus particulièrement, s'il ne m'avait pas causé en même***

[84] La récurrence des références à la mythologie grecque, avec le rappel des héros tels qu'Endymion ou Ganymède, mais aussi à la littérature grecque ou latine (Platon, Virgile et Ovide) qui inspire même l'auteur dans le choix de ses titres (*Le Rapt de Ganymède*), montre qu'il y a dans ce retour aux origines la volonté de justifier, une relation ou un sentiment condamnés par des connaissances, des preuves culturel-les.

***temps une gêne, dont je ne soupçonnais pas la raison : là où Samuel, dans son Livre, dit que l'âme de Jonathan s'attacha à l'âme de David, que chacun de ces jeunes gens se mit à aimer l'autre comme lui-même, et qu'ils échangèrent leurs vêtements. Tubert disparu, je n'avais plus qu'un seul meilleur ami, Daniel, le fils du Dr et de Mme Grand-ville. Sa chambre donnait sur un marronnier en fleur, de l'autre côté de la place Belledonne. Plus hardi, j'aurais proposé à Daniel d'échanger nos blousons. Mais Daniel, toujours propre et bien mis, n'était pas un rêveur. Il m'aurait répondu que la Bible est pleine d'exagérations, qu'il ne faut pas prendre au pied de la lettre des métaphores poétiques. Pour tout dire, même en tenant compte de son caractère réaliste et posé, je ne savais si je lui aurais donné tort. Quand je lisais l'élégie que David composa après la mort de son ami, je me défendais mal d'un certain embarras. « Tu m'étais délicieusement cher, ton amitié m'était plus merveilleuse que l'amour des femmes. » Voilà des choses que nous pouvons ressentir, nous, entre garçons de notre âge. Devait-on les imprimer dans un livre sérieux comme la Bible ? Étoile, pp. 56-7.***

Le rappel de l'histoire de David et de Jonathan [85] est une source d'interrogations et de permissions car, si même le texte saint raconte cet amour entre deux jeunes hommes, alors pourquoi continuer à s'interdire ce que la société réprouve au nom d'une morale judéo-chrétienne ? Dieu semble lui-même autoriser cet amour que David sait coupable puisque la signification du Livre de Samuel lui paraît indiscutable. C'est donc ici une question de lecture et d'interprétation, entre les religieux qui n'accordent de crédit qu'aux lois de saint Paul ou aux interdits prononcés par Moïse et ceux qui laissent l'ambiguïté naître d'un épisode que l'écrivain veut qualifier d'amoureux. Il s'agit en tout cas pour David de s'approcher de la vérité, de trouver une preuve de l'injustice de sa condamnation, et cette trace trouvée dans la Bible constitue sans doute l'un des meilleurs encouragements...

L'interrogation des origines, l'examen de sa conscience devant Dieu, le retour au texte pour trouver le courage nécessaire à la liberté amoureuse commencent donc avec la relecture du texte sacré mais se poursuit au-delà avec la prise à partie de Dieu lui-même. Friedrich va affronter ce qu'il considère comme « le Tribunal de la plèbe[86] », l'interrogatoire accusateur de Ludwig, Joseph et Wilehlm qui lui reprochent de se compromettre avec Franz et de les trahir. C'est au nom de leur patrie et de leur religion que ces trois jeunes garçons parlent en exhortant Friedrich à renoncer à cet amour coupable, allant même jusqu'à le menacer. Le jeune homme se remet alors en question :

***J'en viens maintenant à ce qui devrait être mon second péché : la transgression de l'interdit établi par Moïse et renouvelé par saint Paul. Un interdit est toujours générique, abstrait et sec. Si l'acte « innommable » est commis par oisiveté ou par dépravation, que le coupable soit puni. Mais si l'inspire le pur amour, il n'y a plus ni faute ni châtiment. L'anathème biblique ne vise que les tièdes et les débauchés. [...] M'interdire d'aimer Franz au nom de Moïse et de saint Paul, ce***

[85] Mention que l'on retrouve d'ailleurs dans *Le Rapt de Ganymède,* pp. 204-7, agrémenté d'un commentaire qui démontre l'existence non seulement d'une relation homosexuelle décrite par la Bible, mais aussi de sa lecture comme telle par des jésuites du XVII$^{e}$ siècle.

[86] *Ibid.,* pp. 231-5.

***serait sacrifier la pureté de mon amour à une loi abstraite. Vous ne jugerez pas mon amour d'après sa conformité ou sa non-conformité à une loi générale et abstraite, mais d'après sa force et sa beauté intérieure. [...] Mon amour pour Franz est mon oeuvre ; il ne ressemble à nul autre ; mon esprit et mon coeur sont les seuls tribunaux devant lesquels il ait à comparaître. Être éternel, souffre que ne me prosterne pas au pied de ton trône en coupable, mais en homme libre, à qui tu as prescrit pour seule loi d'écouter la voix de sa conscience. Am, pp. 204-5.***

Homme libre affranchi du poids des dogmes et des lois arbitraires, Friedrich n'est pas pour autant sans conscience, sa démarche morale montre ici à quel point le jeune homme tente de rester honnête, de faire de l'ordre dans son esprit, tout en rationalisant et en faisant la part entre le Beau, l'idéal qu'il recherche et ce qu'on lui a inculqué depuis l'enfance. Son détachement des lois morales représente donc une sorte de coup d'État : Friedrich ne se contente pas de prendre sa liberté, il en profite pour réinventer et redéfinir la notion même de Dieu, de péché et de religion. Là encore, il s'agit de trouver la force intellectuelle de mener une démonstration et une argumentation indépendantes des enseignements ordinaires et liées à un retour à des valeurs originelles. Ce monologue sincère, s'il est toujours lié à une culture, à la recherche d'une caution historique, à un sens des origines, prépare ce qui deviendra l'argument décisif de la quête de liberté, c'est-à-dire la volonté de montrer que l'homosexualité ne doit pas tant être permise parce qu'elle est présente dans la mythologie, dans l'Antiquité ou dans la Bible, mais bien parce qu'elle constitue un mouvement naturel, un désir aussi ordinaire que la soif ou la faim : « l'homosexualité n'est rien de moins que totalement naturelle » (*Gan.,* p. 84). D'ailleurs, il est intéressant de constater que ce discours n'est plus tenu par l'intéressé dans le roman, mais par un autre personnage qui joue le rôle d'un témoin et qui donne une sorte de point de vue objectif qui se veut la parole du bon sens :

***Vraiment, tu me fais de la peine, si tu as pensé que l'ange que je t'ai envoyé pour t'aider à combattre ton erreur n'est qu'un professeur de morale, ou un gardien de l'ordre public. Je t'aime, Friedrich, je ne veux pas que tu croies que la pureté soit la soumission aux préjugés du grand nombre. Am., p. 239. Ici, en Sicile, on connaît les choses. À certains garçons plaisent les filles, à d'autres les garçons. Nul besoin d'en faire un drame. Ni de remonter à papa et maman. Ni d'appeler « déviation » une variante aussi courante qu'une rose rouge dans un massif de fleurs blanches. Prudence, oui, à cause de l'opinion. Je t'assure que sans la pression des familles, sans le désir de caser les fils, sans cette raison purement sociale, l'homosexualité serait bien plus répandue. Porf., p. 417.***

Franz, sans prendre part à cette forme d'amour, tient un discours sur la liberté de l'amour et distingue les « préjugés » de sa propre définition de l'amour pur qui légitime le désir de Friedrich sans pour autant l'encourager. D'autre part le message du père, Porfirio, à son fils, Vincent, rompt le lien entre la psychanalyse et l'homosexualité : il ne faut ni condamner, ni chercher à soigner, ni même tenter d'expliquer ce qui relève de la nature, ce qui est un désir naturel.

La liberté est donc accordée, donnée et il ne reste aux héros fernandeziens contraints d'abord de se débattre avec cette liberté toute neuve, que cette permission qui les prive l'excitation du danger et les installe dans le confort d'un amour comparable à tous les autres...

*

N'y a-t-il pas un rapport difficile entre une vie vouée à l'importance d'une oeuvre et la capacité même d'aimer ? Au-delà, qui aimer et de quel amour ? On a vu à quel point le désir engageait le créateur dans des dilemmes parfois impossibles à résoudre sinon par la mort. Au-delà du désir, de cette tension de l'être vers un autre, l'amour pose la question de façon plus profonde encore, puisqu'il engage non seulement dans l'instant mais aussi dans la durée du sentiment celui qui est animé et motivé par l'amour. Or, l'homme qui réclame le droit à la liberté d'aimer ne se heurte pas seulement à la société mais aussi à lui-même, à sa propre histoire.

Comment renoncer au besoin de la possession exclusive devient la question centrale pour Friedrich qui rêve d'un amour affranchi des certitudes mais qui se montre toujours inquiet de l'avenir, soucieux de savoir si la grâce du premier baiser ou de la première étreinte sera renouvelée. Cette incompatibilité entre l'idéal amoureux et la réalité amoureuse est l'un des leitmotive de l'oeuvre romanesque fernandezienne depuis Porporino, car c'est en effet Porporino qui le premier introduit cette question du regard et cette obsession de la possession de l'autre. Aimer l'autre, c'est s'aimer soi-même, on l'a vu, mais aussi aimer quelqu'un de différent, dont la personnalité, l'identité doivent rester des énigmes, des questions pour qu'un dialogue désirant s'installe, que la routine qui guette toutes les histoires d'amour ne menace pas celle des héros fernandeziens : différences d'âge, de milieu social, de culture sont autant d'obstacles à franchir et de sources d'enrichissement.

La liberté de l'amour, lutte de l'homme, lutte exprimée dans les oeuvres, s'accompagne elle aussi de questions délicates : comment accepter d'être libre, comment trouver la satisfaction d'un désir au grand jour alors qu'il a toujours été décuplé par les dangers de la nuit et du risque, de la clandestinité et du châtiment ? La musique est elle-même un moyen d'évasion véritable pour le personnage qui a besoin d'échapper à l'univers trop réel et trop pesant de la répression. À travers les héros de l'art lyrique il trouve des doubles et, au-delà, le moyen de supporter le quotidien et de rêver... L'extase, le bonheur, l'expérience d'une volupté extrême ne sont-ils pas promis aux hommes par des saints ou des héros mythologiques comme sainte Cécile ou Orphée ? La musique, partout présente dans l'oeuvre, ne pose-t-elle pas encore, par sa grâce et son mystère, la question des rapports entre le plaisir et la société ? Orphée n'est-il pas le héros de toutes les transgressions et le dieu de la liberté ?

# Deuxième partie : La musique du plaisir

## CHAPITRE I : ORPHÉE : UNE DOUBLE CONDAMNATION AU PLAISIR ?

***C'est moi la Musique, et par mes doux accents Je sais calmer tous les coeurs troublés, Et je peux enflammer ou d'amour ou de noble courroux Les esprits les plus glacés. Je viens poussée par le désir de vous parler d'Orphée. Monteverdi, Orfeo.***

### 1) La divine origine de la musique ?

Dominique Fernandez, comme la Musique dans le « prologue » de l'*Orfeo* de Monteverdi, déclare à plusieurs reprises son intérêt pour ce héros mythologique en donnant pour titre « Orphée » à deux chapitres de son oeuvre, et au-delà, en fournissant des preuves de sa passion pour la musique et l'opéra. Refuge, source de bonheur ou de plaisir, la musique est si souvent présente, et à une telle place de choix, que porter son regard sur Orphée constitue un moyen de mieux comprendre les enjeux esthétiques de cette oeuvre.

***Orphée, le meilleur musicien de son temps, charme au moyen de sa lyre, dont les Muses lui ont appris à jouer, non seulement des bêtes féroces, mais les arbres et***

***les rochers qui se déplacent pour le suivre. Négation, transgression de la loi qui établit des barrières strictes entre les trois règnes animal, végétal et minéral, et veut que la pierre soit pierre, immobile et froide, la forêt incapable de se mouvoir, la bête féroce inaccessible aux transports d'un sentiment tendre. Selon le principe d'identité qui régit chaque chose comme chaque être, et les isole entre les frontières étroites d'un état civil invariable. Banquet, p. 44.***

Dans le début de cette réflexion qui mène conjointement une interrogation sur la représentation musicale et picturale de « l'aède de la Thrace », le but de Dominique Fernandez est de découvrir quels sont les motifs de cette « prédilection » pour ce héros au caractère double et ambigu. Cette séduisante figure, sa signification symbolique et les conséquences de son influence méritent un examen minutieux, au cours duquel les découvertes et conclusions fernandeziennes seront tout à fois lumières et sources d'interrogations.

Musicien et magicien puisqu'il « charme », Orphée manifeste des dons hors du commun qui, s'ils précèdent les étapes de son destin qui retiennent habituellement en premier lieu l'intérêt, sont loin d'être négligeables. Animer, c'est-à-dire, doter d'une âme ; permettre aux éléments et aux différentes catégories de la nature de dépasser leurs limites respectives, en rendant mobile ce qui est immobile par essence : la pierre (« le rocher ») ; faire régner une harmonie idéale en rendant « tendres » des « bêtes féroces », mais aussi les séduire puisque ceux-ci le suivent : voilà les prodiges d'Orphée, et les merveilleuses capacités ainsi promises à la musique. N'y a-t-il pas lieu de se demander si l'on n'est pas ici en présence de la définition même de l'essence de la musique, laquelle coïncide avec celle du bonheur ? Paradisiaque et merveilleuse, secondée par une poésie originelle, la seule condition pour que le charme agisse serait le talent ou le génie du musicien...

Tout, chez ce héros, et en particulier cette disposition à repousser les limites étroites de l'existence, à détourner du droit chemin, était donc susceptible de « charmer » Dominique Fernandez ; il revient d'ailleurs sur sa fascination pour ces prodiges dans *La Rose des Tudors* et *Porporino.* Mais il y a plus, au-delà de ces facultés, c'est aussi la seconde partie du destin d'Orphée qui retient l'intérêt de l'écrivain : celui qui lui vaut d'être rappelé comme le parangon de l'androgynie.

En effet, celui qui était capable de repousser les limites données à la nature ne s'arrêta pas en si bon chemin et c'est aussi à l'existence humaine qu'il se donne en modèle, enviable et inaccessible :

***[...] l'Orphée de la mythologie est quelqu'un qui a réussi à reculer les bornes de la nature physique et humaine, et [...] le rêve d'échapper aux contraintes qui enserrent les hommes de toutes parts constitue la fin suprême de la musique et en particulier de l'opéra. Banquet, p. 44.***

Ainsi, selon Dominique Fernandez, le patron de la musique est par son histoire individuelle une définition du charme de la musique, de ce que l'on attend secrètement d'elle, de la raison profonde pour laquelle elle est nécessaire : elle abolit les limites, efface les déprimantes déterminations humaines qui font d'un homme un mâle ou une femelle, lui donnent un rôle précis, une fonction, et, le rendent mortel. La musique divertit donc de soi, permet à l'homme de s'oublier, de tendre vers la part divine d'Orphée qui était un

demi-dieu, c'est-à-dire homme et dieu tout à la fois, échappant donc doublement aux contraintes, aux définitions et aux limites, échappant à la mort.

Ici, c'est en faisant aussi référence à d'autres mythes qui viennent souligner et renforcer le rôle admirable et fondateur d'Orphée, que Dominique Fernandez continue sa démonstration enthousiaste. C'est donc de façon très naturelle que l'homosexualité, en même temps que le règne des castrats à l'opéra, ou l'engouement pour des anges bisexués de l'époque baroque, se voient expliqués par une double origine mythique : Orphée et les sphères du *Banquet* de Platon.

***Chez Platon, l'homosexualité existe de plein droit, elle a son fondement mythique et sacré dans les sphères originelles faites de deux hommes ou faites de deux femmes. Étoile, p. 272.*** ***Autre catégorie de héros bisexuels : les castrats italiens du XVII$^{ème}$ et du XVIII$^{ème}$ siècles. Union des sexes dans une seule personne, voix de femmes dans un corps d'homme. Tantôt moqués comme des monstres (à cause de leur mutilation anatomique), tantôt adulés comme des dieux (parce que l'union du masculin et du féminin, lorsqu'elle revêt une parure sonore, emprunte à la musique son éclat immatériel), les castrats incarnèrent de manière à la fois sublimée et parodique le mythe de l'indifférenciation sexuelle. Ailes, p. 14.***

Orphée n'est pas seulement un poète ou un musicien, il est « le prince de l'androgynie » et c'est à Ovide dans *Les Métamorphoses* qu'il doit cette consécration (quelque peu négligée d'ailleurs par les spécialistes de la mythologie), comme nous le montre Dominique Fernandez dans *Le Banquet des anges :*

***En vérité, c'est en pleine harmonie avec lui-même et sans aucune contradiction qu'Orphée aime à la fois les femmes et les garçons. Un seul rôle ne lui suffirait pas : en quoi on voit qu'il est un dieu. Ni viril exclusivement ni exclusivement féminin, mais homme et femme, homme-femme. Négation, transgression de la loi qui établit des barrières strictes entre les sexes et assigne à l'homme un rôle différent de celui qu'il réserve à la femme. Banquet, p. 44.***

C'est donc en affirmant son refus d'opposer « l'inconsolable » veuf qu'est Orphée à celui qui est dépeint par Ovide que Dominique Fernandez dresse le portrait complet et fascinant du héros du premier opéra et qui fut donc, à ce titre, sollicité par Claudio Monteverdi pour veiller à la destinée de l'art lyrique. Héros ambigu (venant charmer l'univers puis chanter sa douleur en apprenant la mort d'Eurydice, puis séduisant les dieux des Enfers grâce à sa lyre, mais perdant finalement Eurydice, faute d'avoir obéi aux consignes), Orphée devient le symbole de l'opéra tout entier pour l'écrivain. En effet, il souligne et nomme « fin suprême » la présence de cette valeur et de cette grâce qui permet d'oublier son état civil dans l'opéra, et sans doute nous faut-il essayer de comprendre le sens, les résonances et les points sensibles de cette idée.

Pour cela, *Porporino ou les Mystères de Naples* nous offre, par l'intermédiaire d'un chapitre intitulé « Orphée », une illustration inespérée des discussions animées qui déchirent les Napolitains de cette fin de XVIII$^{e}$ siècle et donc de cette fin de l'ère des castrats, non seulement au sujet de ces chanteurs mais aussi à propos de la valeur du héros mythologique : « La décision de faire l'ouverture du San Carlo avec l'*Orfeo* du chevalier Gluck raviva la polémique qui couvait dans Naples au sujet des castrats » (p. 335). Ainsi, à une époque où les castrats sont encore liés traditionnellement à la pratique musicale et la culture lyrique, leur existence fait-elle pourtant déjà l'objet d'une

controverse dont les conséquences dépassent les limites de leur époque.

***Orphée qui reste le modèle du héros d'opéra [...]. Entre le demi-dieu qui pouvait sans se contredire mêler aux soupirs déchirants du veuf la louange exaltée des éphèbes, et les bacchantes qui mirent son corps en lambeaux pour le punir de ne pas répondre à leurs avances, se joua comme la répétition générale du drame qui agite encore notre temps. D'un côté le principe musical, la revendication mélodieuse à rester dans l'indétermination originelle ; de l'autre côté le principe réaliste, la prétention féminine de forcer l'homme à se conduire en homme, sous peine de le détruire, par les sarcasmes, par la calomnie, par l'agression rageuse, par n'importe quel moyen d'élimination. Porp., pp. 346-7.***

Don Raimondo, au moyen de cette opposition du « principe musical » et du « principe réaliste » (laquelle correspond d'ailleurs à celle des psychanalystes des « principes de réalité et de plaisir »), résume le noeud du conflit : d'un côté, un point de vue moral qui condamne la traditions des castrats, de l'autre une défense du mythe et du rêve de chaque homme lui permettant d'imaginer qu'il peut perdre ce qui fait de lui un être borné et limité. L'éloge du castrat est lié à la volonté de voir dans la musique une nature androgynique puisqu'il dit encore : « Chaque castrat porte en lui la figure d'Orphée : demi-homme, mais demi-dieu » (p. 347), et termine avec cette prédiction d'une lucidité exemplaire, à laquelle non seulement Dominique Fernandez donnera raison mais dont il développera l'étude des conséquences dans d'autres ouvrages :

Au lieu de castrats-héros chargés par la collectivité d'incarner le rêve d'une humanité indivise, circulairement unie dans la liberté d'être tout à la fois, une sorte de castration de castration diffuse se répandra sur la terre, n'épargnant aucune des couches de la société et propageant un malaise dont je ne puis sans frémir imaginer les conséquences. Voilà, messieurs, les grands bénéfices que vous aurez gagnés quand vous serez venus à bout de l'opéra ! On ne touche pas sans dommages pour les peuples au trésor de leurs mythes...*Porp.,* p. 350.

Ces points de suspension terminent le chapitre et semblent laisser présager le pire pour les temps futurs, mais le lecteur peut reconstituer l'époque qui suit la fin de l'ère des castrats, c'est-à-dire la perte du substitut imaginé pour maintenir en vie le rêve orphique de l'humanité, et pour cela, il lui suffit de se reporter à *La Rose des Tudors* ou encore à *L'Étoile rose*. Dans le premier, un court essai sur les maîtrises anglaises, Dominique Fernandez ouvre sa réflexion sur le drame de Rossini, qui, incapable de composer sans castrat à qui donner des rôles, se console dans l'art culinaire. Mais c'est aussi Orphée en personne qui est convoqué, comme absent et regretté, comme une perte irréparable : « Le mythe d'Orphée, à la fois patron de la musique et prince de l'androgynie, est bien oublié » (p. 12). Cette évolution est jugée comme un « appauvrissement » insupportable, une régression de l'histoire qui, supprimant la part mythique de la musique, lui confisque désormais sa fonction première de chanter le bonheur et de prétendre au bonheur :

***Que le credo capitaliste ait réussi à imprégner jusqu'aux compositeurs d'opéra, c'est-à-dire jusqu'aux descendants d'Orphée, ce trait montre la déchéance et l'appauvrissement du siècle. Les trouvères et les Traviatas, les Tristans et les Walkyries peuvent bien chanter d'une voix sublime, ce ne sont que des voix humaines, des voix de femmes coupées du paradis, soumises à la mutilation naturelle [...]. La musique vocale, née pour reconstituer ces sphères [de Platon],***

***et pour aucun autre but, se trouve donc en 1833 ravalée à la fonction humiliante de servir les nouveaux maîtres de l'industrie. Tudors, pp. 14-5.***

Si quelques années plus tard — dans *Le Banquet des Anges,* en particulier —, Dominique Fernandez modère un peu son jugement, il ne revient pas cependant sur la base de sa réflexion. Mais c'est en Angleterre qu'il trouve un réconfort et une manière de consolation dans l'institution des « maîtrises de collèges et de cathédrales, composées de mâles uniquement, *all male cast,* où les voix supérieures étaient confiées à des garçons de huit à quatorze ans, les voix d'altos à de jeunes adultes, à côté des ténors et des basses » (p. 17). C'est donc dans l'enfance que se trouve désormais l'expression du dernier espoir de reconquérir le droit au bonheur orphique, et dans l'enfant des maîtrises que l'on peut oublier les contraintes imposées à tout homme. Et pour combattre le soupçon de misogynie qui pourrait peser sur cette tradition chorale qui refuse la mixité, l'écrivain déclare :

***Disons-le une bonne fois pour toutes : préférer des enfants et de jeunes garçons à des femmes n'est pas toujours, ni forcément, un choix dirigé contre les femmes. Ce serait plutôt un hommage aux femmes, que de chercher à développer chez les hommes leur voix féminine, le côté féminin de leur nature. [...] La musique chorale anglaise, depuis le XV$^{ème}$ siècle, a pour mission d'abolir cette coupure introduite dans l'humanité par le sexe. Tudors, p. 9.***

Rêve, chimère ou mythe, ce regret de l'état primordial double et portant en lui toutes les équivoques, toutes les possibilités, inaugure cet essai en même temps qu'il apparaît comme une figure centrale et emblématique, puisqu'il révèle le sens et l'intérêt que Dominique Fernandez trouve et souligne dans la musique. Nous retrouvons d'ailleurs ces préoccupations dans un scénario, *Le Voyageur enchanté,* écrit en 1982 pour la télévision, où deux personnages se disputent sur le sexe de la musique, comme d'autres pleuvent se quereller sur le sexe des anges (ce que Raf et Michele font aussi, d'ailleurs) en contemplant... deux anges :

***Raf — La musique est féminine. Regardez ces cheveux, ces mains, cette bouche, cet air éthéré. L'ange de la musique est une femme. Michele — Non ! La musique est un combat viril, un effort vers la beauté qui demande courage et obstination, une énergie tendue sans répit vers son but. C'est ainsi que Michel-Ange l'a incarnée, dans ce lutteur aux boucles drues, au corps trapu, aux membres d'athlètes. Il ne faut nulle mollesse dans la musique, mon cher Raf ! Voyageur, p. 101.***

Ces deux jeunes personnages musiciens qui opposent ainsi les deux parts de la musique ne sont qu'au seuil de leur voyage qui prend l'allure d'une merveilleuse initiation et ils découvriront peu à peu, malgré leurs déterminations, ce qui fonde cet art selon Dominique Fernandez et le rend indispensable : sa capacité à offrir à l'homme le rêve androgynique qui précéda la coupure originelle. Le débat qui oppose les deux jeunes gens sert avant tout à introduire dans cette courte oeuvre l'avis de Clara qui tente de les réconcilier : « N'êtes-vous pas complémentaires l'un et l'autre, Michele avec son piano viril, et Raf avec son violon féminin ? » (p. 101). Mais plusieurs valeurs ne peuvent-elles pas être assignées à cet adjectif « complémentaire » ? Car, si Clara souligne ainsi les multiples visages de la musique, ne soupçonne-t-on pas aussi dans ce mot le signe même de la chute de l'homme et de la valeur désormais mythique d'Orphée ?

## 2) La double condamnation au plaisir

Si l'homme doit, pour éprouver le sens de son rêve orphique, admettre que, seul, il est incapable d'atteindre la divine ambiguïté mythique et qu'il lui faut l'aide d'un être « complémentaire », ne renonce-t-il pas du même coup à sa prétention individuelle à la double nature ? Non seulement pour entretenir ce rêve l'homme doit avoir recours à la médiation de la réflexion, mais il doit se résoudre à trouver dans un autre la part de féminité ou de virilité qui lui manque, admettant du même coup la limite de sa nature et le malheur de son amputation originelle, c'est-à-dire son incapacité à prétendre au bonheur.

Se référer au castrat en en regrettant la perte ou se rendre à Cambridge pour vibrer au son du chant des enfants sont donc deux mouvements qui semblent relever du même désir et de la même frustration : chercher à entretenir grâce à la musique son rêve de bonheur, sa possibilité de réunion primordiale qui n'est désormais plus présente que sous une forme mythique. Orphée dont « les Bacchantes mirent le corps en lambeaux » ne laisse avec sa disparition que le souvenir double et heureux d'une liberté et d'une grâce sans commune mesure : la quête et la conquête du bonheur contre la loi, le défi et le transgression de l'interdit. Sa disparition entraîne en effet pour le musicien l'extinction de l'espoir de pouvoir jamais intervenir sur le monde naturel et de le charmer, d'en modifier les limites : le sacrifice du demi-dieu assigne à la musique un patronage divin tout en ne lui laissant plus que la possibilité d'émouvoir et de divertir l'homme. Par la faute de la jalousie de quelques créatures féminines, ce bonheur primordial est devenu un mythe n'accordant pour son remplacement dans la réalité que le plaisir et la consolation. Mais l'origine féminine de ce châtiment forme aussi le second motif de la condamnation au plaisir. Orphée, on l'a vu avec *Le Banquet des anges* et avec *Porporino* où Dominique Fernandez se référait à Ovide, est celui qui ne s'est pas borné à une seule forme de sexualité et d'amour ; il est donc celui qui a refusé la limite sous toutes ses formes, et il est peut-être nécessaire de rappeler ici les mots d'Ovide :

***[...] Orphée avait fui tout commerce d'amour avec les femmes, soit parce qu'il en avait souffert, soit parce qu'il avait engagé sa foi ; nombreuses celles qui eurent le chagrin de se voir repoussées. Ce fut même lui qui apprit aux peuples de la Thrace à reporter leur amour sur des enfants mâles et à cueillir les premières fleurs de ce court printemps qui précède la jeunesse. Ovide, Les Métamorphoses, X, 75-103.***

L'homosexualité grecque a donc pour inventeur l'aède de la Thrace, qui, loin de renier Eurydice, continue à lui rester fidèle dans son éloignement, mais cela sans renoncer à l'amour et au plaisir comme le montre ce passage. Toutefois, son bonheur connaîtra une limite, qui coïncide avec celle du pouvoir de sa lyre et par conséquent de la musique : « les hurlements des bacchantes ont couvert le son de la cithare ; à la fin n'entendant plus le poète les pierres se sont teintes de sang. » (Ovide, *Les Mrétamorphoses,* XI, 18-44). C'est donc à cause de « femmes délirantes » que la musique perd son pouvoir magique, que l'homme perd son droit au plaisir bisexuel et qu'Orphée retrouve « sous la terre » sa compagne. Le demi-dieu laisse donc les hommes doublement désespérés à l'image de cette nature désolée, d'avoir perdu la possibilité de l'enchantement et d'être désormais contraints à chercher leur plaisir grâce à la musique et à *choisir* et respecter une forme de

plaisir correspondant à leur identité sexuelle pour s'y conformer à jamais.

Cette double condamnation au plaisir imposée par la disparition d'Orphée trouve d'ailleurs son écho et son illustration dans le regret de Dominique Fernandez qui, d'Orphée aux sphères de Platon ou encore aux castrats, en retrouve des traces fugitives et des promesses sinon de bonheur du moins de plaisir, liant ainsi la musique à un plaisir d'un ordre non seulement physique mais sexuel.

Dans les maîtrises anglaises c'est également une tentative pour renouer avec ce mythe que décrit Dominique Fernandez, mais une tentative bien fragile et limitée par le temps. L'âge ravit aux enfants du *King's College* leur droit à la conquête du bonheur par le chant et c'est en les regardant et en les écoutant que Dominique Fernandez comprend et révèle le malheur qui les guette :

***Que se passe-t-il en lui pendant qu'il chante ? Est-ce seulement d'une foi religieuse qu'il est possédé ainsi ? Ou bien proclame-t-il son désespoir d'être désormais prisonnier d'une enveloppe charnelle trop lourde à porter ? [...] Avec la mue il a été arraché au paradis de l'enfance et précipité dans les obligations de l'âge viril. Il ne plane plus comme les trebles alignés devant lui, dans le ciel des anges. Tudors, p. 36.***

En effet, ces enfants ne s'exposent à nulle autre « castration » qu'au devoir de se soumettre aux règles biologiques : grandir et vieillir, c'est-à-dire perdre définitivement la nature indistincte de leur personnalité et leurs merveilleuses capacités vocales. C'est donc aux contraintes de la nature que s'en prend l'auteur, mais, au-delà, à la perception que l'on peut en avoir, et ici, comme il le montre, les mots ont toute leur importance :

***Le génie incontestable des langues vient au secours de ma thèse : là où le français parle de « mue », l'anglais dit « break », le même mot qui signifie « rupture ». « Muer », c'est « to break », se casser. En France, la mue est vécue comme une mutation, comme le passage d'un stade inférieur du développement à un stade supérieur, un peu comme une fête, donc, qui marque une date importante et heureuse dans l'évolution de la personnalité. Pour le jeune garçon anglais, il s'agit bien, comme j'ai déjà eu l'occasion de le suggérer, d'une cassure, d'une catastrophe, d'une déchéance sans remède, d'une chute dans le monde affreux du temps, du sexe et de la corruption. Tudors, p. 64.***

La cascade de tournures hyperboliques souligne le point de vue de l'auteur, qui non seulement se range aux côtés des admirateurs des maîtrises anglaises mais sous-entend ici une des raisons pour lesquelles ni une tradition chorale comparable à celle des Anglais ni a fortiori l'institution des castrats [87] n'ont pu voir le jour en France : il semble qu'au-delà des motifs moraux, des conceptions culturelles inscrites par le langage dans les mentalités aient posé comme seule préoccupation digne, celle de devenir adulte, de quitter le monde de l'enfance (tandis qu'il reste honoré en Angleterre, où les enfants restent messagers divins, tandis qu'il est chéri en Italie, où, après les castrats, l'enfant demeure l'objet de toutes les affections).

Mais ce que suggère aussi Dominique Fernandez — certes sans le souligner tout à fait, et il faudra s'interroger sur les raisons de cette discrétion —, est lié à la nature et à la fonction de ce plaisir qui pourraient bien cacher des motifs sinon inavouables du moins plus discrets :

***La vierge, le vieillard, le jeune garçon : dans cette trilogie il manque l'homme ou la femme adultes, la maturité, la force de l'âge adulte. Doit-on penser que les Anglais, en proscrivant de leur univers musical l'âge adulte, l'âge mur, restent, selon leurs moyens, fidèles à Orphée? Ou bien, comme pour l'ingénieux Henri VI, la vierge et le vieillard ne servent-ils que de couverture à une passion exclusive ? Tudors, p. 43.***

Dans ce passage où l'auteur d'un essai se doit de conserver une certaine prudence, sans toutefois s'interdire d'évoquer son opinion personnelle et ce qu'il soupçonne derrière ce culte, le lecteur est frappé par la force de l'interrogation qui, si l'on connaît un peu l'oeuvre et la position de l'auteur, doit être interprétée comme une précaution oratoire. Un peu plus tôt, c'est en effet du sort du roi Édouard II qu'il est question [88], et il suffit alors de se reporter à cette page initiale du chapitre intitulé « La Rose des Tudors » pour comprendre où l'auteur veut précisément en venir : non seulement le culte ainsi rendu à l'indistinct par cette liturgie musicale est d'une admirable beauté, mais il a un sens et une justification. Dominique Fernandez voit ainsi dans cette « prédilection » une raison plus secrète et indirecte. Au-delà de l'expression d'une adoration de la part de Henry VI, cela aurait été un moyen de satisfaire un désir interdit : la pédérastie. Et pour s'en convaincre, il suffit de se reporter à la fin de l'introduction de ce chapitre et du portrait du roi qui fonda ces maîtrises où le sexe disparaissait :

***Applaudissons à la sagacité d'un tel prince : en construisant pour ses maîtrises des châsses de pierre aussi prestigieuses, et en dédiant à la Vierge leurs chants, il réussit à faire passer l'intérêt qu'il portait aux jeunes garçons pour une preuve de sa piété mariale. Tudors, p. 42.***

C'était donc afin de satisfaire des désirs bannis qu'a pu voir le jour une des plus prestigieuses traditions vocales et émouvoir au-delà des désirs pédérastiques d'un prince les rêves orphiques de nombreux amateurs, ce qui, sans porter de jugement moral sur cette attitude, confirme à nouveau le lien déjà décrit entre la musique, la sexualité et les subterfuges employés par des rois, en France comme en Grande-Bretagne, pour exalter une passion que la religion réprouve. Cependant, les enfants de Cambridge maintiennent en vie un rêve mythique dont le rayonnement dépasse désormais les intentions

[87] À partir de sa lecture de *La Maison des Italiens* (Grasset) de Patrick Barbier, Dominique Fernandez nuance un peu ses points de vue en 1999 et indique : « [...] la France, pendant deux siècles, a fait venir des castrats d'Italie, elle les a accueillis, installés, près de Paris, dans la "Maison des Italiens", elle les a fait chanter, elle les a écoutés et admirés. Certes, ils ne sont jamais montés sur une scène d'opéra, comme en Italie, en Allemagne, en Angleterre, en Russie, en Espagne ou jusque dans le Nouveau Monde. C'eût été trop pour les Français, toujours coincés dans leurs exigences de mesure esthétique et de décence morale, qu'une théâtrale exhibition de baroques créatures empanachées. Les castrats italiens invités en France furent confinés dans la musique religieuse, plus collective, plus discrète. Ils ne chantaient qu'à Versailles, dans la chapelle du château, la chapelle Royale, où les femmes étaient interdites. Ils y chantèrent jusqu'à la chute de la monarchie. » (*Lire,* n° 272, février 1999, p. 106). Or si la France a elle aussi connu le plaisir musical créé par les castrats, ce plaisir n'a pas eu un rayonnement véritable et n'a pas pu franchir par décision politique les sphères très réservées, empêchant par là même les débordements de la passion napolitaine pour cette expression musicale : moyen de goûter et de cacher le plaisir. Les propos antérieurs de Dominique Fernandez sur la question française ne sont donc pas remis en question mais simplement révisés.

[88] *Tudors,* p. 42.

personnelles du fondateur : ce rêve est devenu celui de toute l'humanité, qui, désespérée de se savoir coupée en deux, se console un peu écoutant cette « divine musique » servie par des « anges ».

N'oublions pas pour autant que ces deux tentatives pour renouer avec le bonheur orphique sont également synonymes de limite pour l'homme, le liant par le seul réconfort à sa nature étriquée. Qu'en est-il d'ailleurs du sort de ces tentatives ? L'une —les castrats—, a été complètement étouffée et vaincue par la raison, et Dominique Fernandez exprime avec force regret et indignation de ce sacrifice à travers *Porporino,* les mémoires imaginaires du dernier castrat, livre qu'il juge comme son « premier vrai roman », soulignant ainsi toute l'importance du sujet ; l'autre — les maîtrises anglaises — reste très limitée géographiquement et désespérément assujettie aux lois de l'évolution biologique des petits chanteurs. Restent enfin les hautes-contre qui pourraient consoler de la perte des castrats, mais là, on ne peut que s'étonner de la place étroite qui leur est réservée : peu de mots dans *La Rose des Tudors*, une seule phrase dans *L'Étoile rose* (roman dont les protagonistes, David et Alain, font le voyage à Cambridge) : « Double nature et double sexe, que les hautes-contre, par un travail approprié du larynx, arrivent à maintenir dans un corps d'adulte. » (p. 218). La disproportion entre cette seule phrase et les huit pages du chapitre presque entièrement consacrées aux enfants du King's College indique assez l'intérêt suscité par cette invention. Une raison d'ordre esthétique est avancée dans *L'Opéra italien* [89] où l'on peut lire :

***Quant à l'impression voluptueuse qu'ils [les castrats] réussissaient à produire sur l'auditoire, au point que les femmes se pâmaient jusqu'à l'évanouissement, on ne saurait s'en faire la plus petite idée d'après la tessiture aigre, réduite et monotone des hautes-contre. Opéra, p.105.***

Mais ce jugement général et très ferme surprend et l'on peut se demander si Dominique Fernandez ne trouve pas un plaisir plus intense dans la fragilité des voix d'enfants menacées par la rupture, et s'il ne préfère pas le souvenir de l'infamie prestigieuse des castrats napolitains à jamais disparus aux hautes-contre. Chez ces derniers, il ne salue que le travail technique dont il paraît d'ailleurs plutôt déçu, et il refuse en tout cas de leur reconnaître toute capacité à émouvoir. La frustration reste la plus forte en emportant avec elle le rêve et la reconstitution imaginaire d'un monde perdu, d'un bonheur inaccessible, lesquels peuvent donner libre cours au romancier.

Au regard de cette brève remarque sur les capacités de l'adulte, il faut en effet se souvenir comment dans le même roman il termine le récit de la « liturgie sublime » que lui réservent les enfants, pour convenir avec assurance du parti qu'il prend au nom de son plaisir et de son émotion :

***Plus que quatre bougies allumées, plus que trois, plus que deux. L'espoir, chimérique et impie, d'être homme et femme dans un seul corps, dans un seul coeur s'évanouissait. Plus qu'une minute. Le dernier enfant s'est penché sur la dernière bougie. Nous sommes restés immobiles, à nos places, dans l'obscurité complète et le silence profond. Le monde avait perdu sa lumière. La dalle s'était***

[89] *L'Opéra italien,* manuscrit inachevé d'un essai écrit en 1972 et dont nombre de développements après réécriture seront réutilisés dans *Porporino.*

***refermée sur le tombeau. Nul ange ne viendrait, le troisième jour ni jamais, en soulever la pierre. Étoile, p. 244.***

Des passages comparables se trouvent dans *La Rose des Tudors,* où ne manquent ni les épithètes louangeuses pour qualifier l'art des enfants anglais, ni l'émotion du souvenir quant à ces scènes où la liturgie élève leur pratique chorale au rang d'un culte rendu à la musique et à Orphée. C'est dans une visée dégagée, non pas de culture religieuse, mais de toute préoccupation chrétienne, qu'est célébrée cette volupté d'assister à ce compte à rebours, symbole et mise en scène de la disparition d'un bonheur où se mêlent l'impression délicieuse d'assister en privilégié à un instant unique et la douleur de vivre la répétition de la Chute. Mais une autre question se pose encore : si les hautes-contre ne peuvent rivaliser avec le souvenir jubilatoire laissé par les castrats, si les enfants de Cambridge ne sont qu'une trop petite consolation, portant en eux par la brièveté même du rôle qu'ils peuvent tenir une part de la misère d'Orphée, quel rôle attribuer aux femmes, aux cantatrices ? Dans *Le Banquet des anges,* le chapitre intitulé « Orphée » se clôt sur un débat entre Dominique Fernandez et Ferrante Ferranti (compagnon de l'écrivain et talentueux photographe de ce récit de voyage), une controverse stimulante et laissée en suspens par les deux amis.

***[F. Ferranti] — Callas descendrait donc tout droit des castrats ? [D. F.] — Tu ne crois pas si bien dire ! Les castrats tinrent la vedette jusqu'à leur disparition, vers 1810. Il fallut alors inventer une solution de rechange. Ce fut la diva : Malibran, Pasta, Viardot, Grisi... Les monstres sacrés... Pourquoi « sacrés » ? Pourquoi ces femmes sont-elles appelées « divines » ? [F. Ferranti ] — C'est reparti ! s'exclame-t-il. Banquet, p. 46.***

Deux questions sous-tendent cette discussion : d'une part, l'art lyrique a-t-il vraiment été fait d'une suite continue qui se devait de trouver « une solution de rechange » après « la disparition » des castrats, et d'autre part : l'opéra avec ses héroïnes et interprètes continue-t-il à servir la cause et le culte orphiques ?

C'est bien entendu autour de ces deux points que discutent les deux amis, mais au-delà, ne peut-on pas se demander si Dominique Fernandez, en voulant ainsi convaincre que la diva est un substitut du castrat, ne cherche pas en fait à se consoler de cette perte et, peut-être à légitimer au nom de ses deux idéaux esthétiques le plaisir réel qu'il peut prendre à écouter ces fameuses cantatrices ? Si l'on ne peut répondre fermement à ces questions (le dialogue servant ingénieusement à laisser toutes les solutions possibles et à maintenir en vie le sens des propos des deux interlocuteurs), on peut toujours rappeler les mots employés pour décrire l'émotion ressentie grâce à l'opéra, et qui, quelles qu'en soient les raisons, restent vifs et stimulants :

***Écouter une voix, c'est d'abord oublier à quel sexe on appartient, puis, après ce premier et indispensable affranchissement, oublier dans quelle époque on vit, qui on est, perdre son identité, échapper au temps, à l'angoisse, à la mort, se fondre dans quelque chose de mystérieux et d'ineffable où l'individualité de chacun, qui n'est que souffrance et pauvreté, s'absorbe, se résout, s'éclaire, se transfigure. Banquet, p. 45.***

N'est-ce pas là la définition d'un plaisir sans comparaison possible, et peut-être la description d'une fugitive sensation de paradis et de bonheur ? Les promesses de la musique et d'Orphée sont tenues de façon indiscutable par les mots de Dominique

Fernandez qui ne se contente pas, comme on l'a vu, de suggérer cet art ou de disserter sur cet art, mais qui en interroge le plaisir, et remet entre les mains de ses personnages de roman ou de pièce de théâtre qui le découvrent, le pratiquent et le goûtent, non pas gratuitement mais dans des buts précis qu'il nous faudra découvrir. Tous (ou presque), en orphelins d'Orphée, ne trouvent-ils pas avec la musique une double et délicieuse condamnation au plaisir, devant renoncer à la nature androgynique et à la magie de la musique, pour n'espérer en retrouver, à l'image de leur créateur, que de brèves et fascinantes traces ?

# CHAPITRE II : S'INITIER, SE PASSIONNER

## 1) Les premiers pas

Après avoir évoqué l'image mythique et fondatrice d'Orphée, il semble tout naturel de reparcourir le chemin emprunté par les personnages et par leur auteur en musique, en le reprenant depuis les toutes premières traces, les initiations déterminantes et génératrices de passions.

D'après l'aveu de Dominique Fernandez, c'est dans une famille où l'on n'écoutait pas de musique qu'il a grandi, et c'est donc adolescent qu'il découvre de son fait personnel la musique et que naît sa passion musicale. S'il commence à apprendre le piano pendant la guerre (le bibliothécaire de l'Abbaye de Pontigny tente de le lui enseigner en 1939, mais l'adolescent ne semble pas alors prendre goût à la musique [90]), et ce n'est qu'en 1946, âgé de dix-sept ans, qu'il connaît sa première grande émotion musicale avec *La Symphonie inachevée* de Schubert [91], puis en 1957, à Naples, qu'il découvre l'opéra italien avec pour guides les quatre plus grandes voix de l'époque, lors d'une représentation au San Carlo de *La Forza del destino.*

Si l'on se reporte à l'oeuvre romanesque, on constate que les personnages des premiers romans (Henri, Jean ou John) apprécient la musique instrumentale mais qu'il n'est pas question d'opéra avant *Les Enfants de Gogol* où apparaît pour la première fois *La Flûte enchantée.* D'ailleurs, d'une façon plus générale, la musique est présente sous la forme de disques et non pas de spectacles, de représentations ; la psychologie même de ces personnages, leur ressassement égocentrique et leur narcissisme les excluent du monde, les maintiennent dans un isolement dont ils sont amoureux : partant, l'esthétique romanesque prend des allures d'un cheminement individuel dont l'espace est la chambre

[90] souvenirs de Dominique Fernandez semblent flous quant à son apprentissage du piano, car s'il a longtemps dit qu'il « avait dû abandonner le piano à cause de la guerre », il déclare à présent que c'est plutôt par manque de goût de sa part qu'il n'a pas persévéré dans cette pratique. Les mémoires de sa vie qu'il est en train d'écrire apporteront peut-être une autre explication...

[91] Propos tenus par Dominique Fernandez lors de l'émission *Mélomanuit*, reproduits dans la chronologie que donnons en fin de volume.

et la solution une clôture. À partir des *Enfants de Gogol* apparaît donc le sens du concert comme spectacle vivant, comme espace de plaisir où intervient le spectateur, mais c'est surtout avec *Porporino* que l'opéra se taille une place non seulement importante mais centrale.

Dans *L'Écorce des pierres,* premier roman de l'oeuvre, ce sont les quatuors de Beethoven qui introduisent la musique dans l'univers romanesque. Et si cette place n'est pas centrale, elle annonce cependant la passion musicale, son motif et sa justification, lesquels se trouvent pleinement en accord avec les rapports au monde qu'entretiennent les personnages de ce premier cycle. Le neuvième quatuor (qui est une oeuvre charnière des quatuors de Beethoven puisque le musicien y avait écrit, en marge des esquisses du final : « Ne garde plus le secret de ta surdité dans ton art [92] ») plonge Henri dans un état intermédiaire de conscience (p. 112), entre le rêve et le désespoir, il semble donner une confirmation et un écho à son malaise :

***Comme le mouvement lent du neuvième quatuor de Beethoven, où la phrase, lourdement drapée d'accords étouffés, ne s'élève jamais tant qu'elle ne paraisse plus vraie au point le plus creux de sa chute, le chant d'amour et de mort de Lagrange ne s'éclairait de notes moins sombres que du peu qu'il fallait pour atteindre, dans la retombée de l'espoir le degré ultime de la dépossession. Écorce, p. 148.***

Ce passage infirme ainsi la première référence à la musique où l'on pouvait lire comme une sorte de dénégation de la part du narrateur : « [...] la musique n'a aucun rapport avec l'accident bizarre qui est arrivé cinq ou six fois [...] » (p. 112). En effet, ne trouve-t-on pas dans cette description musicale un reflet de l'âme du jeune personnage qui, à son culte de l'échec, ajoute le refus de l'optimisme (« dans la retombée de l'espoir le degré ultime de la dépossession ») et une sorte d'autosatisfaction dans la déchéance obtenue, une sorte d'héroïsme ambigu qui coïncide avec ce quatuor dit « héroïque » et qui, lui-même, mêle ces deux aspects antagonistes, de la recherche de l'espoir et de la déception de cette quête ? *L'Aube* donne confirmation à cette interprétation : la musique n'est plus celle de Beethoven, mais celle, un peu moins sombre, de Brahms. De façon plus claire, moins confuse, on y retrouve les mêmes effets, le même rôle de la musique.

***Je possédais quelques disques. Deux ou trois peut-être. Écoutés dans le noir avec un entêtement morose, ils me livrèrent très jeune au trouble plaisir de pleurer. La musique ! Je me méfie des enfants, des jeunes gens qui l'aiment trop. Elle comble moins leur goût pour un art qu'elle ne les dispense de se préparer à vivre. Que de fois je rentrais dans ma chambre et, couché sur mon lit, le nez enfoui dans l'oreiller, me prêtais sans défense à des larmes coupables. Aube, pp. 65-6.***

Ainsi, la musique double et prolonge l'angoisse du personnage, qui trouve en elle un droit et une licence à son malheur, et elle lui est d'autant plus précieuse qu'elle élève son ressassement au rang d'une oeuvre esthétique et parachève avec une certaine complaisance l'ambiance déprimante tissée autour de Jean. Si la musique pour Jean est

[92] Citation faite par Brigitte Massin dans la notice du C.D. des Quatuors de Beethoven interprétés par le quatuor Végh, où son analyse confirme les mots du narrateur : « de larges accords aux harmonies successives, errant à la recherche de la tonalité » et, « une longue phrase un peu cahotante et au profil descendant » (Auvidis, Valois).

l'objet, cela est lié non seulement à l'usage qui en est fait mais à la limite contre laquelle il aime s'arrêter. Elle lui permet en effet de trouver un moyen de se maintenir dans sa crise sans exiger de lui d'effort de rationalisation, sans lui donner les moyens de le faire.

Dans *Les Enfants de Gogol,* c'est un pianiste, Titus Athanazy, qui est placé sur le chemin d'Étienne (personnage principal et narrateur de ce roman, dont le propre père mort suicidé était violoniste) et représente de façon contradictoire, ambiguë et désespérée la pratique de la musique. Si Étienne admire Titus Athanazy et semble manifester un véritable intérêt pour la musique, les liens qui le rattachent à elle sont particulièrement ténus :

***Curieusement, je n'aimais pas la musique : c'est qu'elle était trop liée au souvenir de mon père. Je ne voulais pas que ma mère pût soupçonner que je pensais à la valeur d'artiste de mon père. J'avais été profondément blessé de l'entendre déclarer à une amie que ma seule réaction lors de la mort de mon père avait été d'entrer en possession de son violon. (Plus tard je ne pus me mettre qu'au piano.) Écouter des disques dans ma chambre, c'eût été trop ouvertement m'enfermer avec mon père. Gogol, p. 20.***

C'est donc sous le règne de ce qu'Étienne considère comme une réponse obligée aux exigences et au comportement maternels (il lui faut refuser la part glorieuse du père, le violoniste) qu'il refuse, dans un premier temps, la musique. Mais dans un premier temps seulement car il suffit de se souvenir de la première page du roman pour constater son rôle déterminant (p. 7) et inextricablement lié à la question et à l'image du père. Enfin, dans *Lettre à Dora* la musique occupe un rôle plus restreint : les moments musicaux ne nous apprennent que peu de choses sur les goûts de John et ses grandes émotions ne reçoivent pas d'explications, la musique ne forme qu'un lointain écho, sans que soit mentionné le nom du compositeur ou celui de l'oeuvre :

***La mère de Dora possédait quelques disques qui dataient de l'époque où elle jouait encore du piano : tout usés ou rayés, mais la musique en jaillissait avec une tristesse plus poignante. John se pelotonnait au fond de la bergère, les bras croisés contre sa poitrine ; Dora s'asseyait à côté sur un tabouret bas. À la fin de leur morceau préféré, qu'ils avaient remis pour la troisième fois — comme John rouvrait ses yeux où brillait une larme, elle lui demanda s'ils ne feraient pas mieux de se tutoyer. Dora, p. 140.***

Le lecteur ne peut que constater l'effet produit par cette musique sur les deux personnages : une attitude de retrait, de repli sur soi (« pelotonné », « les bras croisés »), pour John qui semble s'absenter du monde en fermant les yeux, et au contraire, un élan vers John, un besoin d'intimité et de rapprochement pour Dora. Mais jusque-là les personnages ne parlent pas de musique et la référence la plus précise est celle du disque que John offre à Dora, un « enregistrement [...] de son trio préféré de Schubert » (p. 203) et dont on retrouve la trace un peu plus loin dans le roman [93]. Moyen de s'isoler, de se couper du monde, les goûts musicaux de John sont aussi un signe de distinction, une marque qui, bien qu'elle les distingue l'un de l'autre jusqu'à les opposer dans la forme de leur émotion, les met à part des autres jeunes gens.

Dans ces quatre romans du premier cycle, on peut parler bien sûr de passions ou de

[93] *Dora,* p. 293.

goûts pour la musique des personnages centraux, qui sont pour la plupart des adolescents ou de jeunes adultes, mais on n'assiste pas à leur initiation musicale : ils semblent avancer d'emblée avec la musique sans que l'on sache rien de la genèse de cette passion. Dans le second cycle qui commence, rappelons-le, avec *Porporino,* les initiations sont plus précisément décrites et servent en quelque sorte — en particulier dans ce roman mais aussi dans *L'Amour, Dans la main de l'ange* ou *L'École du Sud* — à révéler un milieu et, par sa façon de comprendre la musique, sa façon de vivre. La musique constitue donc un moyen privilégié de connaissance du personnage fernandezien, une mise en relief de sa représentation du monde et, au-delà, un moyen de sympathiser avec son moi le plus profond.

## 2) Initiateurs et guides

Il est nécessaire de bouleverser un peu la chronologie romanesque pour en arriver à l'initiation musicale de Pier Paolo qui occupe à elle seule tout un chapitre et pose les questions multiples et centrales d'une façon nette et exemplaire. Pier Paolo, dont nous connaissons déjà le culte qu'il voue à sa mère, avoue, sinon son inculture musicale, du moins les limites de ses connaissances : « J'écoutais avec délices maman vocaliser sur de vieux airs frioulans, mais jamais je n'aurais pensé qu'une voix humaine, qui ne fût pas sa voix à elle, pût un jour me toucher. » (*Ange,* p. 104). Pour lui, le chant est d'abord exclusivement lié à la tendresse et à l'amour maternels, aux origines (le Frioul) et à la voix naturelle, bref à un univers de l'enfance, qui dans un dénuement de tout artifice forme un berceau de paix et de sécurité, qui l'apaise et maintient en lui le petit enfant attaché à l'univers féminin de Casarsa. Mais au contact de Wilma, jeune fille juive et véritable amie de Pier Paolo, celui-ci est non seulement initié à une autre musique, charmé par la musique mais *éduqué*. Cette jeune violoniste le conduit en effet hors du cocon de l'enfance et lui enseigne le langage et les contradictions musicales.

***Wilma Kalz m'apprit à aimer la musique, et comment l'aimer. Elle me fit entendre à la radio plusieurs symphonies de Beethoven. Jusqu'alors je n'appréciais dans l'orchestre que la description des sentiments humains ou l'évocation des paysages. Rien ne me paraissait plus beau que Les Saisons de Vivaldi : réussir à suggérer par les pizzicati des violons une pluie fine et persistante d'hiver ! À traduire par d'énergiques unissons les éclairs et le tonnerre d'un orage de printemps ! Wilma souriait à mes enthousiasmes, puis, de sa voix douce et tranquille, avec une pointe charmante d'accent étranger, elle me fournissait des raisons musicales d'admirer le génie du Vénitien, m'invitant, par exemple, à reconnaître pour secondaires les effets d'harmonie imitative, alors que je devais porter mon attention sur le choix des tonalités [...]. Ange, p. 99.***

Cet extrait montre de façon exemplaire — d'où sa place en début de chapitre — comment le narrateur a effectué ses premiers pas en musique, comment il a appris à soupçonner derrière les apparences un ensemble de motifs qui lui donnent de nouvelles raisons « d'aimer la musique » et d'accroître son plaisir, d'affiner son oreille, de ne pas s'arrêter au figuralisme musical. Mais c'est également une invitation à ne pas s'avouer vaincu devant ce qu'il est convenu d'appeler la nature abstraite de la musique et de se montrer capable de ramener cette forme d'art aux types d'expression qui peuvent apparaître plus

immédiats, moins insaisissables : la littérature, la peinture et le cinéma.

***Je rougissais d'autant plus de cette bévue, que Roberto Longhi nous avait enseigné à regarder correctement la peinture. Ce n'est pas le sujet qui fait le prix d'un tableau, mais la combinaison des lignes et des couleurs. De même, insistait mon amie, la grande musique n'existe que par l'assemblage des sons. Pourquoi chercher des états d'âme dans ce qui relève du rythme et de l'harmonie ? Associe-t-on automatiquement telle couleur à tel sentiment, le rouge à une impulsion de colère, le bleu à un désir de recueillement, le vert à une nostalgie de campagne ? Wilma me citait comme modèle de construction sonore dégagée de tout sens la Septième Symphonie de Beethoven. Mais, lorsque je la priais de me dire pourquoi, au lieu du piano plus propice, me semblait-il, aux recherches abstraites, elle avait choisi un instrument, qui, selon moi, qu'on le voulût ou non, agissait directement sur les fibres du coeur et inclinait à un spleen fiévreux, elle restait un moment interdite, puis reprenait sa démonstration de plus belle. La musique, qu'on la produise à l'orchestre, au piano ou au violon, qu'on la baptise nocturne, caprice ou barcarolle, n'exprime rien d'autre qu'elle-même, me répétait la jeune fille, avec une sombre obstination que ne nécessitaient certainement pas mes timides objections suivies de hochements de tête dociles. Elle fronçait les sourcils et regardait par terre comme si elle concentrait toutes ses forces pour venir à bout d'un dernier argument. N'importe qui à ma place aurait compris dans quelle sorte de lutte elle se débattait. Ange, pp. 99-100.***

Si Pier Paolo commet les erreurs typiques de l'amateur débutant qui essaie de voir, de traduire la musique, il entre aussi en musique avec sa propre sentimentalité, et c'est justement avec l'affectivité du petit garçon entouré de femmes, attaché à sa mère qui « vocalise », qu'il ressent la musique. Son rapport à l'art d'une façon générale, et à la musique de façon plus particulière, ne peut donc en rien être un point de vue dégagé du sens ni du sentiment, ses objections quant à la valeur des instruments le montrent bien, il lui faut, même averti des techniques d'analyse musicale, même ayant appris à « lire » la musique grâce à Wilma et à reconnaître des effets harmoniques par exemple, rattacher le plaisir musical à une expérience personnelle et individuelle, voir en celui qui crée la musique un besoin de partager un sentiment, un état d'esprit avec celui qui l'écoute. Wilma, de son côté, est également en butte au sentiment, même et surtout si elle ne veut pas le reconnaître, si elle tente par tous les moyens de démontrer la supériorité d'une interprétation musicologique rigoureuse aux dépens d'une émotion subjective.

Wilma se trouve de l'autre côté du miroir, d'une part parce qu'elle joue le rôle d'un guide et d'autre part parce qu'elle ne peut avouer la place du sentiment en musique sans avouer ses sentiments. Sa conception de la musique s'oppose non seulement à la façon dont Pier Paolo vit la musique qu'il entend, mais aussi à son identité propre : ce que Wilma lui propose dans son éducation musicale consiste en une éducation au sens propre, une voie pour quitter l'univers maternel, pour se détacher de ce monde d'affections et de sentiments, où tout s'organise en correspondances harmonieuses qui lient les sons (la voix maternelle, les cloches), les images (le village, les rives du Tagliamento) et le goût du lait crémeux, bref un paradis de l'enfance auquel Wilma s'oppose doublement en proposant la connaissance de la musique et en se proposant elle-même, en avouant son amour. Cette initiation esthétique est aussi morale et sentimentale.

Cette communion musicale, ces auditions non plus solitaires comme dans les premières oeuvres mais au contraire partagées et dont les émotions sont directement prolongées non seulement par le talent de la jeune violoniste mais aussi par les sentiments de Pier Paolo et de Wilma, démontrent ici le pouvoir de la musique qui, plus qu'un acte personnel et individuel, anime le coeur et l'esprit, pour laisser s'exprimer les désirs les plus secrets. Soumise à cette force, après avoir vraiment deviné la personnalité et l'homosexualité de Pier Paolo (aidée par *L'Immoraliste* que lui prête Pier Paolo), Wilma trouve dans la musique la force de livrer son âme, niant en cela des propos tenus pour occulter ses sentiments, pour dissocier le plaisir de ces longues soirées estivales et musicales du rêve d'un autre plaisir ; la musique devient messagère et même traductrice d'un sentiment : « elle empoigna le manche et joua face à la lune qui montait au-dessus des champs un arrangement lent de la sonate *Les Adieux* de Beethoven » (p. 101). Si l'histoire d'amour est impossible, *Les Adieux* de Beethoven rappelant le vibrant adieu qu'adresse Paolo à la petite Aurelia, la croyant noyée, et comprenant aussitôt qu'il prononce ces adieux au monde des femmes, l'initiation musicale de Pier Paolo reste, elle, profondément déterminée par cette amitié :

***Depuis, il m'est impossible d'entendre une note de violon sans associer la musique de cet instrument à nos vagabondages champêtres et en particulier à cette soirée de printemps où je fus averti que je n'étais plus à l'abri des soupçons. Ange, pp. 103-4.***

Le narrateur juge avec son recul, encore attendri, une période capitale de sa formation artistique et peut ainsi considérer avec plus de clairvoyance ces instants, ces « étranges souvenirs ». Dans *L'École du Sud,* Porfirio baigne d'emblée dans un univers musical, non pas que la musique soit une pratique familiale (sa mère, Adeline, vivant à Paris, en eût-elle le désir, n'aurait pas eu la possibilité de lui chanter des airs), mais parce qu'elle fait partie d'une tradition populaire répandue jusqu'à Agrigente et profondément ancrée dans la culture et la coutume siciliennes. C'est d'abord avec sa tante Euloquia que Porfirio lit des livrets d'opéra afin de la divertir de son injuste réclusion :

***De mon côté, sans pressentir à quelles conséquences pour ma destinée me porterait cette aventure, je commençai à lire les livrets avant de les passer à ma tante et à m'enticher de cette littérature, au point que bientôt, de part et d'autre du guichet, à la barbe de la gardienne sourde, nous échangions les tirades ampoulées de MM. Romani, Cammarano, Scribe, Piave, Méry, Meilhac, Sardou, Illica, Giacosa, Boïto et consorts. Éc. Sud, p. 70.***

S'il fournit d'abord des livrets d'opéra à sa tante afin de trouver un moyen terme entre la littérature classique trop difficile (la Sicile n'est pas un pays où l'on lit naturellement) et l'incapacité dans laquelle il se trouve de contenter sa tante dans son désir d'opéra, ces livrets constituent bientôt plus qu'une consolation, qu'une simple compensation, ils permettent non seulement de déjouer le pouvoir despotique d'un mari jaloux qui interdit à sa jeune épouse toute relation avec l'extérieur mais aussi une exaltation des sentiments par l'identification d'Euloquia à ses modèles : Marie Stuart, Béatrice de Tende et Aïda. De femme bafouée, elle devient héroïne, entraînant avec elle le jeune Porfirio, qui ne se contente pas de donner la réplique mais trouve aussi dans ces figures matière à rêver, héros auxquels s'identifier.

***Notre situation à nous deux, au quatrième étage de ce donjon sinistre, était-elle***

***moins extraordinaire ? Ma tante, sans se le dire, devait craindre que son mari ne se livrât un jour ou l'autre à quelque voie de fait extrême, par l'épée, la corde ou le poison ; et il lui semblait merveilleux, après que nous ayons vécu plusieurs heures dans les crises et les convulsions, de pouvoir jouir tranquillement du ciel bleu par le carreau de sa lucarne et ajouter un point à son ouvrage de broderie. Comme ils nous paraissaient mesquins et insignifiants, les gens qui, se contentant de dérouler à la petite semaine le fil d'une existence routinière, ignorent la profondeur des abîmes vers lesquels roulent les natures passionnées ! Éc. Sud, p. 70.***

Découverte ou plutôt re-découverte d'un plaisir et d'une passion par la situation extrême dans laquelle est placée la tante de Porfirio, l'opéra n'est plus un loisir ni une coutume, c'est une façon de s'évader de la réalité et de survivre. L'art a ici une fonction salvatrice et cette initiation ouvre au jeune garçon les portes d'un monde insoupçonné où les grands mythes littéraires, les grandes histoires passionnelles, redessinés avec rapidité, en grossissant le trait mènent l'amateur au paroxysme de l'émotion, « dans les crises et les convulsions ». Jouant d'abord le jeu pour sa tante, simplement pour la divertir de sa prison, Porfirio entre peu à peu vraiment dans le jeu et rêve bientôt de devenir « ténor ».

À cette expérience d'une lecture passionnée des livrets d'opéra, Porfirio ajoute une directe et vivante de la musique qui ne passe pas par l'intermédiaire du disque mais qui est liée de façon originelle au personnage d'opéra, c'est-à-dire à un rôle à interpréter, à investir. Ce personnage, seul dans toute l'oeuvre de Dominique Fernandez, connaît ce parcours qui ne passe pas d'abord par la musique instrumentale mais qui recherche en premier lieu le héros et le vivant dans l'expression musicale.

***La lecture est un plaisir solitaire, qui requiert la médiation de l'intellect et ne s'obtient qu'au prix d'un effort, alors qu'on jouit de l'opéra dans la chaleur d'une salle pleine et par les sens. Ce que nous avons entendu chanter n'existe pas, pour nous hommes du Sud. Plus qu'aucun autre de mes camarades, j'étais sensible à la beauté des voix, aux sortilèges du chant. Même si la recherche de livrets pour ma tante Euloquia, le mystère qui entourait sa réclusion dans la tour et la douceur élégiaque de la chanson du saule que je l'écoutais fredonner à travers le guichet ne m'avaient pas encouragé dans ce que je pensais être ma vocation, tout seul, à seize ans, j'eusse décidé ce que je voulais être. Éc. Sud, p. 203.***

Après avoir commencé à chanter seul sur la plage, Porfirio décide donc, non sans l'appui de ses tantes, de prendre des leçons de chant avec un vieux maître qui décevra bientôt ses rêves héroïques en lui laissant pour seul espoir un emploi de baryton. Trahi par sa voix, il a cependant terminé son initiation et se trouve habité par une passion musicale qui, enracinée dans son coeur, ne restera pas sans conséquences...

Autre roman, autre initiation musicale, moins spontanée et plus guidée : celle de Friedrich dans *L'Amour.* Avec lui, plusieurs questions bien différentes se posent, ce qui montre d'ailleurs à quel point l'auteur se passionne pour la musique et s'interroge au sujet de sa pratique, de son plaisir et des problèmes qui lui sont liés. Friedrich, comme Porfirio, commence par le chant, mais au lieu de leçons particulières et d'opéra, c'est dans une chorale qu'il trouve sa place :

***Jusqu'à l'âge de quatorze ans il avait chanté dans la maîtrise de la Marienkirche.***

***Chaque dimanche, le Kapelmeister inscrivait à l'office une cantate de Johann Sebastien Bach. Après le choeur d'entrée où les vingt-huit chanteurs unissaient leurs efforts, c'était le tour des solistes. Am., p. 66.***

Mais, comme pour Porfirio, son espoir est déçu par les limites de sa voix et Friedrich se soumet sans opposer aucune résistance aux conseils conjugués de son père et du Dr Dankmart. Fin du rêve héroïque par l'art lyrique pour Porfirio, fin de l'incarnation d'une transcendance, d'un dialogue mystique avec Dieu pour Friedrich, ces deux personnages doivent redescendre sur la terre ferme de l'humanité ordinaire à cause de leur voix, cette rupture coïncidant avec la fin de l'adolescence, le moment de prendre des responsabilités, de faire des choix. Ainsi, Dominique Fernandez les arrache du paradis qu'ils pensaient trouver en la musique, leur constitution naturelle les conduisant ailleurs. Porfirio ne sera pas ténor, Friedrich cesse d'être l'âme qui s'adresse à Dieu.

De fait, le seul personnage principal qui soit en mesure de jouir de sa voix, de la hisser jusqu'à l'esthétique parfaite d'une liturgie religieuse ou de l'enchantement d'un opéra, quoiqu'il reste en arrière de la scène, en témoin discret et effacé, est un castrat : Porporino. À lui et à ses dons naturels sont offerts, après les leçons de don Sallusto, une éducation musicale de premier choix [94] au conservatoire de Naples, un soin particulier de la part de don Raimondo, mais au prix, il est vrai, d'une réconciliation qu'il n'a pas choisie avec le mythe orphique : sa castration.

***Je vous ai adoré, Don Giuseppe, je vous ai détesté, je ne sais plus. Vous aviez mis fin à mon enfance, je sentais bien pourtant qu'elle commençait une seconde vie grâce à vous, qui n'aurait jamais de fin, qui serait éternelle. Jamais plus je ne serais celui qui courait après la petite Luisilla. Quel chagrin de me dire cela. Mais aussi quel soulagement, quelle joie. Être en paix profonde avec soi-même ! Sentir qu'on a rempli le plus sacré de ses engagements ! De quel engagement s'agissait-il ? De quel paix ? Que signifiait cette pensée que retournais le soir dans ma tête : Tu es entré de plain-pied dans l'enfance éternelle ? Don Raimondo, c'est vous qui m'accueillîtes par ces mots, sans daigner vous expliquer davantage. Tu es entré de plain-pied dans l'enfance éternelle, murmura-t-il, en posant sa main sur mes boucles d'un air tout rêveur. Porp., p. 102.***

Pendant ces cinq années de formation, Porporino jouit donc au même titre que les autres sopranistes d'attentions particulières, reçoit une culture littéraire et musicale digne de lui permettre de s'illustrer au San Carlo, et de saisir toutes les difficultés musicales et ambiguïtés psychologiques des héros mythologiques du répertoire. Cette initiation n'a rien d'un choix individuel ou d'une vocation, elle est imposée à Porporino, qui se doit d'acquérir l'identité des castrats, de s'accepter castrat, pour trouver une place, avoir un destin. Alors que les initiations musicales de Porfirio ou de Friedrich leur révèlent une identité autre que celle dont ils avaient rêvé, provoquent en eux un sentiment de rupture, Porporino, lui, se trouve obligé de mettre son identité transformée, son corps mutilé, en rapport avec un mythe qui, s'il est celui d'une civilisation à laquelle il appartient, n'était pas son idéal. Chacun doit donc à travers cette initiation, essayer de s'apprivoiser et, suivant la musique comme guide, se conformer à ses exigences.

Dans tous les cas, le lecteur découvre la musique au coeur de la recherche d'identité,

[94] *Porp. ,* pp. 98-9.

révélatrice d'un rêve et de la réalité, cause de déceptions et source de passions.

## 3) Le choix de l'instrument

Porporino et sa voix, Franz et l'orgue, Titus et son piano, Wilma et son violon, Tchaïkovski et... l'orchestre, les exemples de musiciens dans l'oeuvre de Dominique Fernandez sont non seulement assez nombreux mais souvent centraux, à commencer par Porporino lui-même.

Mais c'est avant tout au hasard que Porporino doit son don et son talent car, s'il est vrai qu'une voix se travaille, il convient de préciser qu'elle est soumise aux lois biologiques les plus intangibles, et ce n'est certainement pas la courte phrase qui ouvre le second chapitre de *Porporino* qui dément cette idée : « J'avais la plus belle voix de San Donato » (p. 31), ni les déceptions déjà évoquées de Friedrich ou de Porfirio devant leurs seules possibilités de barytons. Cependant, si Porfirio abandonne la pratique musicale en découvrant ses limites, Friedrich tente de se consoler en s'asseyant à l'orgue :

***Sur les conseils du Dr Dankmart, qui le voyait féru de leurs vieux maîtres saxons, son père l'avait mis à étudier l'orgue. Encore un mécompte, lourd de conséquences. Que n'avait-il commencé un instrument à cordes ! La pureté linéaire du violon eût été bien plus appropriée à son caractère que les masses confuses de l'orgue. Peut-être serait-il resté musicien au lieu de se tourner vers les pinceaux et les crayons. Am., p. 67.***

Cette réflexion, on le devine, dépasse le simple regret ou constat de mauvais aiguillage artistique, il suggère en fait qu'un instrument doit être choisi en accord avec l'âme et l'esprit de celui qui en joue, et, que, au-delà de la simple pratique, de l'apprentissage des techniques, une harmonie doit s'établir entre l'instrument et le musicien. Et, soulignant cette idée, lui donnant plus d'importance encore :

***S'il avait pu, sans renoncer à son goût de la rigueur plastique et du détail fini, utiliser le violon comme une résonance de son âme, il aurait gardé en lui-même une place plus importante au rêve, au désir sans objet, à la tristesse indéfinissable. Comme à l'époque où, aux offices dominicaux de la Marienkirche, les voix de sopranos, dans le silence coloré de l'église, s'envolaient en chandelles et en volutes aussi légères et impalpables que les petits morceaux de verre rouges et bleus scintillant à la rosace du vitrail. Am., p. 67.***

La poésie et la beauté indéniables de ce passage ne doivent pas en occulter le sens : l'erreur quant au choix de l'instrument ne provoque pas seulement une frustration mais borne la personnalité de Friedrich. La musique n'est pas seulement consolatrice ou révélatrice : elle aurait dû être pour Friedrich — si le violon lui avait été donné à la place de l'orgue — le moyen de s'octroyer un supplément d'âme, de s'accorder par le violon ce que sa nature et son éducation ne pouvaient lui offrir, l'indistinct, « le rêve » et le « désir sans objet », c'est-à-dire les moyens par l'art de lutter contre l'angoisse et le besoin de posséder [95], d'équilibrer des forces intérieures. Faute d'avoir trouvé un moyen à sa portée

[95] Il est d'ailleurs intéressant de noter que Franz joue d'un instrument que l'on ne possède pas, particularité qui s'inscrit encore dans sa logique de dépouillement, comme si tout lui était prêté.

de se réfugier dans le rêve, il doit, « impuissant à estomper sa vie dans une poussière dorée d'harmoniques » (p. 67), s'attacher à la qualité finie de chaque chose, continuer à opposer chimères et réalité, dessin et peinture, amour et possession.

Au contraire, Franz a trouvé dans l'orgue la pleine mesure de son âme, et c'est en le voyant et en l'écoutant à la console que Friedrich comprend sa propre incapacité à tutoyer le divin, l'inutilité de persévérer dans cette voie. Friedrich ne peut s'adresser à Dieu ni par l'orgue ni par la voix (ni ténor, ni basse mais simple baryton) et devra donc se contenter de s'adresser aux hommes : « Sa bouche formerait des mots, non des sons. Elle serait l'organe de l'analyse, du raisonnement, de la parole, non du chant et de la musique. » (p. 67). Le double avertissement musical donne le sens non seulement de sa destinée artistique mais aussi de son cheminement moral et sentimental, la musique est déjà le premier jalon de l'initiation. Friedrich ne pourra pas suivre Franz, ni à l'orgue ni dans l'existence : il n'est pas capable de se frotter à « la démesure » ou à « l'abîme ».

***Quand Friedrich eut rejoint Franz sur la console, à peine s'il reconnut le jeune garçon. Il planait, son esprit n'était plus ici-bas, la musique l'avait enveloppé de ses ailes comme un ange et transporté bien loin dans une région inconnue. Dépossédé de lui-même, il se livrait à la joie pure de celui qui n'est plus borné à son être. Impuissant à le suivre, Friedrich se sentit lié à la terre. Le grondement de orgues, la démesure de leur chant l'avaient brisé. Ni sa tête ni son corps n'étaient assez résistants pour supporter un tel ébranlement physiologique. Il fut long à s'en remettre. Le spectacle familier des sept clochers de Lübeck, vus du pont, rétablit l'ordre dans son organisme bouleversé. Am., p. 65.***

Franz ne dessine pas une mélodie avec son orgue, il déchaîne les éléments, la métaphore filée de l'orage, de la tempête, montre bien qu'il établit un rapport inquiétant et fascinant avec l'univers, que la musique n'est plus pour lui, comme elle l'est pour Friedrich, contenue dans un rapport simple (une ligne, le violon), mais dans une multitude ; le singulier omniprésent dans l'analyse liée au violon est remplacé par les pluriels (les orgues) qui envahissent la description du jeu de Franz à la console de l'instrument, comme pour mieux montrer l'impénétrable et la mystérieuse dimension dans laquelle se trouve l'organiste interprétant la *Toccata en ré mineur* de Bach. Se manifeste ici une différence capitale entre les deux jeunes gens, mais la musique préside pourtant à leur rencontre amoureuse, elle les réunit autant qu'elle les sépare, d'abord parce que le premier renonce à la pratique de la musique pour celle de la peinture, sans bien sûr renoncer au plaisir musical, et ensuite parce que la musique, tel un fil rouge, à travers *La Flûte enchantée* ou la réparation de l'orgue à Rome, établit un dialogue complexe, riche et révélateur entre les deux personnages. Enfin, comme on l'a vu, l'instrument est déjà un reflet et une expression de l'âme du personnage, une représentation éloquente de son esprit.

Outre sa fonction révélatrice, l'instrument revêt un rôle symbolique. Le violon, au-delà de l'exemple de Wilma, représente la douleur, les souffrances de tout un peuple opprimé et toujours remis au ban de la société. Indépendamment de la fonction précise qui lui est assignée par les différents violonistes de son oeuvre, Dominique Fernandez en fait un instrument emblématique :

***On dit que le violon resta longtemps méprisé. Jusqu'à la fin du Moyen Âge on le***

***jugeait bruyant, aigre et tout juste bon à faire danser dans les tavernes. Gagne-pain des ménestrels et des saltimbanques. Sans les tziganes ni les juifs, peut-être ne serait-il jamais venu à l'honneur. Facile à accorder et à transporter, les peuples proscrits l'adoptèrent. Instrument de la diaspora et de l'errance, il clame dans ses longues phrases aux sinuosités élégiaques l'éternelle plainte des fugitifs et des exilés. Ange, p. 104.***

Histoire rapide et dessinée à grands traits de l'instrument : il faut bien sûr reconnaître l'ancêtre du violon, le rebec, dans cette analyse de Pier Paolo, qui oublie peut-être un peu vite que le violon a été mis à l'honneur en France dès la fin du Moyen Âge... Sa subjectivité ne fait en tout cas que renforcer le sens de son point de vue : il veut montrer non seulement quelle est la vraie valeur pour lui de l'instrument mais, au-delà, en faire une pièce de sa démonstration. La musique qui lui parle doit, coûte que coûte, même au prix de certaines inexactitudes historiques, conserver un caractère foncièrement individuel, il ne saurait se satisfaire d'un art qui ne s'adresserait pas d'abord à ses angoisses et à ses fantasmes. Pier Paolo veut donc voir dans le violon de Wilma l'expression de la douleur du peuple juif ou tzigane opprimé, la complainte des parias, qui, frères dans leur exil, trouvent, par la musique et la voix du violon, le moyen d'une communion, l'exaltation de leurs sentiments.

Raf, « jeune Américain d'origine italienne », par la grâce de la fiction, rencontre Vivaldi à Venise et enrichit encore le sens même de son instrument, le violon, tout en le reliant à une civilisation, à l'histoire d'un peuple :

***— Oui, l'art du violon est proprement italien. Sans doute le sens naturel de l'harmonie des lignes, le goût du beau dessin mélodique, l'amour du fondu enchaîné plus enveloppant, plus enjôleur que le son discontinu du piano ont poussé votre peuple à choisir l'instrument qui se trouve le plus proche de la voix humaine par son lyrisme effusif et le plus proche du coeur humain par sa sentimentalité élégiaque. Voyageur, p. 118.***

Plus que l'expression de la tristesse et de la douleur, c'est la capacité du violon à réconforter à rassurer, à bercer qui est ici soulignée, mais aussi à exprimer les sentiments du « coeur humain », et ce, qu'il s'agisse de la gaieté de Vivaldi ou de la plainte d'une race persécutée. Moins abstrait que le piano, qualifié ici de « discontinu », plus proche de la sensibilité humaine que l'orgue qui inquiète Friedrich à cause des mystérieuses relations de l'ordre de « l'impalpable », du « dramatique » et du divin que l'on doit entretenir avec lui, le violon semble rester à l'échelle des émotions humaines et se faire l'écho de celles-ci ; de plus, il correspond à une représentation précise de la sensualité : Raf qui plaidait d'abord pour la féminité de la musique, montre ici une valeur presque maternelle du violon, de telle sorte que, une fois de plus, le plaisir musical nous ramène, bien au-delà des questions strictement esthétiques, à lier art, désir, morale et politique.

Bien différentes apparaissent les préoccupations de Porfirio par rapport à celles que nous venons de rencontrer, car c'est moins de jouer d'un instrument, que de tenir un rôle dans un opéra qu'il rêve, c'est la tradition héroïque qui le séduit.

## 4) L'éloquente passion de l'opéra

Porfirio, on l'a vu, doit renoncer à devenir ténor, ses capacités vocales ne faisant de lui qu'un baryton. Il faut peut-être ici se demander pourquoi un personnage qui aime la musique, et l'opéra au point de connaître et de lire les livrets, qui a pu grâce à elle sauver de la folie une tante, renonce si vite à la pratiquer. Il apparaît en fait que la passion de Porfirio a des raisons précises qui semblent moins liées à la musique elle-même qu'aux sentiments qu'elle éveille en lui, et cela non point de façon abstraite mais au contraire très immédiate et vivante, à la vue des interprètes et des ténors célèbres, ou de leur légende. Ainsi, la culture « littéraire » de Porfirio a pour base le livret d'opéra, et dans les tragédies trouve des motifs bien différents de ceux de Constance :

***Tu me croyais acquis au monde raide, austère de Corneille, quand Polyeucte, Pauline n'avaient de charme à mes yeux qu'enjolivés de vocalises et de fioritures ; paladins de la morale, pour toi ; pour moi, emblèmes du plus délicieux des plaisirs ; exemples, pour toi, de la raison et du courage ; n'exerçant leur séduction sur moi que par la profusion des ornements superflus dont la musique les empanache. Éc. Sud, p. 203.***

La musique d'opéra, est-il besoin de le dire encore, représente avant tout pour Porfirio une volupté totale, vécue avec les autres dans l'espace plein de vie du théâtre, et c'est pour tout ce qui est ajouté à la tragédie, tout ce qui divertit de la tragédie, qu'il aime et prête attention à l'histoire qui lui est contée. Même avec sa tante Euloquia, c'est encore le souvenir des airs, le souvenir de la musique, qui guide et soutient l'exercice difficile de la lecture. C'est donc en rêvant de devenir un de ces héros, capable de mettre en mouvement tout un choeur, de faire se lever toute une foule suspendue à la virtuosité vocale, que Porfirio poursuit trois années durant des efforts et des exercices quotidiens.

***Je serai ténor ! Le rôle des amants, des rebelles, de ceux qui se consument dans une passion ou pourfendent l'injustice, est toujours confié à des ténors, dont la voix claire et longue symbolise la première jeunesse de l'homme, la pureté du coeur propre à cet âge, la loyauté, la générosité et le désintéressement. Roméo ou don José, Alfredo de La Traviata, Rodolfo de La Bohème ou Cavaradossi de Tosca, je partirais à la conquête des notes aiguës qui, projetées d'une voix pleine et vibrante dans le théâtre subjugué, expriment la fougue amoureuse, la soif de liberté, le dévouement à la patrie. Quelle patrie, pour moi ? J'aurais été bien en peine de le dire. Mais j'avais observé que les ténors, lorsqu'ils s'abandonnent au seul sentiment de l'amour, s'en tiennent au registre du médium : nostalgiques effusions, suavité du chant legato ; pour les arracher au confort moral de l'intimisme, pour les décider au saut héroïque qui les hisse jusqu'au si bémol 3, à défaut du do de Duprez, but suprême et quasiment inaccessible, il leur faut l'aiguillon d'une grande cause à défendre, patrie à sauver, tyrannie à combattre, jeune fille en esclavage à délivrer. Gonfler la poitrine, prendre un son élevé, le remplir de lumière et de chaleur, et, lorsqu'il est complètement épanoui, le décocher dans la salle, où il fuse en étincelles multicolores, telle serait, me disais-je, ma contribution au progrès moral et social de l'humanité. Éc. Sud., pp. 203-4.***

Porfirio n'est pas séduit ni attiré par n'importe quel rôle, seuls les plus brillants l'intéressent, ceux qui nécessitent une virtuosité et dont le destin peut rejaillir sur l'interprète. Être regardé, écouté, admiré, devenir une gloire sur les scènes et au-delà, telle est la volonté de Porfirio et plus encore que briller, jouer un rôle pour sa patrie. Le

désir patriotique reste certes confus, mais la velléité musicale est profondément liée à cette fonction. Il s'agit bien pour Porfirio de devenir un sauveur, de réunir tous les attributs moraux, esthétiques et politiques d'un homme qui soulève les foules par ses qualités, par son héroïsme. Le dessein est un peu naïf, un peu adolescent aussi, mais le désir est bien une soif d'honnêteté et de célébrité. La musique et l'opéra deviennent donc les vecteurs d'un espoir de salut, les lieux où peuvent s'éprouver le courage et la vaillance. Or l'identification de Porfirio a les défauts mêmes de ses modèles, taillés tout d'une pièce, trop entiers pour ne pas laisser en arrière la réalité. Et cette épreuve sans pitié attend naturellement le jeune homme dans sa violence, qui apprend de son maître qu'il n'aura pas à l'opéra les rôles dont il rêve, qu'il n'est qu'un baryton. Devenir ténor devient alors la question de toute sa jeune vie, comme s'il s'agissait pour lui de rattraper cette occasion volée.

L'identification aux héros d'opéra, la révélation offerte par ces modèles donnent encore des situations romanesques plus inattendues. La même ferveur, la même exaltation animent Roman dans *Une fleur de jasmin à l'oreille* qui retrouve dans le sort de *la Traviata* sa vie d'homosexuel, sa condition maudite, qui lit dans ce destin tragique sa propre existence :

***Leur première sortie avait été pour La Traviata. Roman raffolait de cet opéra où sa condition, celle des frères de sa race, avait inspiré de si poignantes mélodies, sous le voile transparent des malheurs d'une courtisane. Sortis de la route, fourvoyés, dévoyés, misérablement traviati sans espoir ni pardon, n'était-ce pas ainsi qu'on les voyait depuis deux cents ans ? Tout ce qui déchire Violetta, l'appel et la crainte de l'amour, l'envie de rester libre et disponible pour le plaisir là où il peut se présenter, la peur de se fixer sur quelqu'un malgré l'aspiration vers l'être unique, étaient aussi les sentiments que Roman avait longtemps éprouvés. Fleur, p. 39.***

Ce passage placé en ouverture du troisième chapitre montre bien comment le personnage s'identifie, non plus à un héros mais à une héroïne, et y trouve des analogies avec sa propre histoire, des repères secourables pour celui qui se sent sans culture de référence. Roman, contrairement à Porfirio, ne se limite pas à l'opéra en matière de musique, même si cet extrait expose les bases de cette passion nécessaire et vitale, puisqu'on peut aussi lire : « *La Traviata* tendait à Roman le seul miroir où il pût se regarder : s'étonnera-t-on qu'il songeât quelquefois à la mort ? » (p. 45).

La musique est donc quelquefois un refuge complaisant qui entretient une image déprimante, mais aussi une stimulation qui comporte ses dangers par les excès dans lesquels elle peut entraîner les personnages. Toutefois, avec ou sans initiateur, les premiers pas se font dans un univers qui semble devenir indispensable aux personnages : refuge et plaisir, référence et divertissement. D'ailleurs on peut désormais remarquer que plus on avance dans l'oeuvre de Dominique Fernandez, plus la musique tient une place importante et paraît indissociable de cet univers.

# CHAPITRE III : LE MUSICIEN

## 1) Dionysos, origine tragique de la musique

Titus Athanazy et, dans une autre mesure, Franz, bien qu'ils paraissent assez dissemblables, montrent tous deux le danger de la musique désirée comme un idéal sans limite, le péril de celui qui se rêve à l'égal d'un dieu.

Les narrateurs de ces deux romans attirent l'attention du lecteur sur l'aspect divin de la figure de ces deux personnages. Ainsi, *Les Enfants de Gogol* s'ouvre directement sur cette déclaration : « Athanazy était vraiment un dieu pour moi, qui s'avançait, comme tous les dieux, caché » (p. 8), tandis que Friedrich lance à Franz : « Tu n'es pas le Christ pour prétendre être aimé dans un entier dépouillement de tout ce qui pourrait frapper les sens » (p. 271). Ces deux remarques, soulignant la qualité mystérieuse et intrigante de ces deux musiciens, ont aussi pour intérêt de montrer quelle est la vision du monde d'un musicien, de faire se demander si la musique n'écarte pas, par son abstraction obligée, l'homme de la vie, si elle ne développe pas chez lui des prétentions mystiques ou des préoccupations spirituelles d'une portée divine.

Dans *Les Enfants de Gogol,* une image est attachée d'un bout à l'autre à la personnalité de Titus Athanazy, celle de Dionysos. Ce dieu ambigu, fascinant et inquiétant apparaît d'abord sous la forme d'un masque [96] :

***Pour l'instant, je revois le masque dans le fond du plateau, le contraste entre la bouche rieuse qui annonce le renouvellement des prodiges et les trous vides des orbites dispensateurs de nuit et de néant. J'avais noté deux nouveaux détails : à droite et à gauche du masque, dans le bas, deux motifs à échelle réduite, également sculptés en ronde bosse : d'un côté une panoplie d'instruments de musique, flûtes, tambours, chalumeaux et cymbales, de l'autre côté un faon égorgé et dépecé à moitié. [...] Ici encore, l'artiste avait suggéré la double nature de l'essence dionysiaque, l'alternance de la félicité suprême et de la folie meurtrière, de l'extase et de l'horreur, de la fécondité créatrice et de la destruction sauvage. Gogol, p. 53.***

Exprimant peut-être le paradoxe de toute vie humaine, les instincts ou pulsions antagonistes de tout homme, la figure déchirée de Dionysos correspond de façon exemplaire à celle de Titus Athanazy, et dans le roman ce plateau revêt un rôle d'emblème et de symbole d'une façon plus générale, puisqu'il sert de point de départ à l'interrogation polyphonique sur le père, par son sens mais aussi parce qu'il recueille les cartes que Stéphane reçoit de son père. Figure aux conséquences multiples et contraires semblant signaler un danger, il est cependant avant tout la représentation esthétique du drame et de la lutte intérieure de Titus.

***Titus vivait le paradoxe de toute création musicale avec une profondeur insoupçonnée. Pouvait-on désigner dans toute l'histoire humaine une seule période où l'art d'organiser les sons n'avait pas été une violation de l'essence dionysiaque ? Dès qu'on se mettait à écrire sur une portée, même un orage « romantique », on obtenait quoi ? Une violence endiguée, une violence instituée. En fin de compte, pour Titus, la musique, la vraie, n'était pas autre chose qu'un***

[96] Voir aussi *Gogol,* pp. 41-2.

***mythe, un cadeau divin absolument gratuit, puisque nul ne pouvait s'en servir. Gogol, p. 93.***

La souffrance de Titus qui se convainc que toute tentative de création est vaine, est aussi de se souvenir précisément du mythe de Dionysos et de rêver de pouvoir un jour, au prix même de sa vie, renouer avec lui. Mythe double et dangereux, et qui, à l'inverse de mythe orphique, ne promet plus le plaisir ou la consolation par la musique mais sanctionne toute tentative d'une nullité et d'un échec obligés. Cependant, le masque de Dionysos exprime aussi la volonté d'un équilibre, d'une égale répartition des forces de vie et de destruction, et c'est en ce point précis que tout le caractère pathétique du mythe apparaît pour Titus, dont la douleur est de devoir lutter contre des instincts contraires et qui ne font pas jeu égal : il ne peut s'empêcher de donner l'avantage à son attirance pour l'échec et à la pensée de l'inutilité de son combat.

***Je trouvais peut-être étonnant que lui Titus, avec ces idées, aimât plus que tout autre un Mozart, un Schubert, souvent banals, toujours modestes ? Au vrai, pleinement conséquent avec lui-même, il devrait renoncer à jouer. On ne pouvait pas commettre d'erreur plus grande que de mimer le dionysiaque. Gogol, p. 93.***

En effet, « pleinement conséquent avec ses idées », Titus ne l'est pas, et d'une façon comparable, avec celles d'Étienne ou de Stéphane, il est défini par son inconséquence qui fait de lui un personnage fascinant, incapable de choisir pendant une bonne partie du roman entre l'abandon total et la lutte, entre la fascination du dionysiaque et la pratique de l'apollinien, continuant à travailler quoique convaincu que cela ne sert pas son rêve. Mais ce n'est là, en fait, qu'une partie de son problème quant à la musique et à la création, l'autre, lié à la question du père, étant tout aussi révélateur de l'esprit du personnage et apparaissant d'ailleurs dès la première page du roman. Étienne y livre ces réflexions paradoxales sur la déception provoquée par un concert de Titus Athanazy :

***En effet, il manquait quelque chose à Athanazy, et la suite a donné raison, si l'on veut, aux perplexités d'une partie de la critique. Mais que lui manquait-il, sinon ce qui le grandissait démesurément à mes yeux ? Pourquoi aimait-il décevoir ? Ce n'était pas la banale modestie, certes, ni le goût de se faire rare, ni la peur d'affronter les foules, qui l'empêchaient de jouer plus souvent, de s'assurer la place qu'il méritait, la première. [...] Il me paraissait victime de quelque interdiction mystérieuse, qui l'arrêtait devant le succès : et pour moi, quoi de plus fascinant ? La contre-performance de Pleyel, si elle consterna ses admirateurs, me remplit d'une exaltation presque mystique. Gogol, p. 7.***

Personnage détenant quelque mystère, Titus éveille la curiosité d'Étienne qui ne peut, évidemment, que chercher à percer à jour la raison de cette étonnante « contre-performance ». Dès cette première page, les mots essentiels sont lâchés et n'attendent que la lucidité et la qualité d'analyse du narrateur pour recevoir leur explication : « succès », « interdiction mystérieuse », « aim[er] décevoir ». Les réponses, nous les trouverons peu à peu, tout au long du roman, à mesure que, sous forme de dialogues entre Étienne et Titus, ce dernier livre ses points de vue et avis sur la musique et plus précisément sur les créateurs, en commençant d'ailleurs par celui qu'il préfère, Schubert, à propos de l'anecdote de *La Truite :* « Une supercherie à rebours. Il passait au milieu des gens, enchanté d'avoir l'air philistin. » (p. 91). Titus se reconnaît en Schubert, il voit en lui une sorte de double de sa propre personnalité : cette volonté de passer pour un

raté, un homme incapable de réussir, cet acharnement à travailler tout en dissimulant son talent, de façon à être et à rester seul, détenteur d'un secret insoutenable pour le reste de l'humanité. Cette attitude explique une des raisons pour lesquelles ses spectacles sont « ternes », mais une raison seulement, car l'autre explication nous est fournie cent soixante-dix pages plus loin, non pas par l'intermédiaire de Schubert mais par celle de Stockhausen cette fois.

***Avec Stockhausen, tout a changé. Aucun son, aucun accord, aucune ébauche d'organisation ne revient deux fois de suite. La musique devient une succession d'instants présents. Sa dimension n'est plus le passé mais le présent. Stockhausen nous interdit de nous rappeler ce que nous venons d'entendre et nous enlève l'espoir que nous le ré-entendrons, car il s'arrange pour que ce que nous entendons soit toujours radicalement nouveau, sans référence, sans allusion à aucun des passages précédents. Gogol, p. 260.***

Titus oppose le plaisir musical à cette révolution opérée par Stockhausen, entreprise inhumaine qui nie le rapport de la musique avec le temps, avec la vie. Le lexique de la privation montre le désarroi de Titus face à cette nouveauté. « En vérité on n'écoutait pas, on réécoutait : tout le plaisir consistait à revenir en arrière. » (p. 260). Titus n'admet la vertu voluptueuse et rassurante de la musique que pour mieux montrer dans quelle impasse il se trouve en qualité de pianiste : musicien, il est amené à donner des concerts, à faire vivre la musique au présent et pourtant il reste attaché non seulement au passé le plus reculé de la musique (Dionysos) mais à des formes musicales passées qui s'opposent pour lui à la musique de son époque, qui, sans l'apaiser, ne lui permettent pas d'exorciser ses démons intérieurs. Or, cette définition de l'individu dans son rattachement à l'histoire a d'autres sources que des raisons purement musicales, elle puise en fait sa justification dans son histoire personnelle. On saisit donc pourquoi ses disques sont « d'une beauté si merveilleuse », tandis que ses concerts sont décevants. Il s'agit là d'une répétition de son drame personnel, car si le disque restitue toujours fidèlement une image, le concert est au contraire un moment unique, un instant qui ne se répète pas et qui lui fait revivre sa double tragédie : fils sans père et homme sans fils.

***« Le beau-père, on ne peut le rattacher à aucune image primordiale. Il n'y a pas eu de première fois et il ne pourra jamais y en avoir. Donc, tout est inutile. Sotte engeance que celle des beaux-pères... » [...] Stockhausen, hé ! hé ! c'est de la musique de beau-père ! On ne peut pas la retrouver ! Je le regardai d'un air passablement ahuri. Il s'efforça de me rassurer. — Je n'ai aucun grief, sachez-le, aucun sujet de me plaindre contre personne, comprenez-vous ? Moi aussi j'ai eu un beau-père. C'était un homme remarquable. Il avait joué un rôle important dans la révolution hongroise. Contraint à s'exiler, il vint en France. Il rencontra ma mère, veuve d'un premier mariage, et s'occupa de moi comme si j'étais son propre fils. Je n'ai jamais connu mon père. Il est mort avant ma naissance. Mon beau-père, qui vivait difficilement depuis qu'il avait quitté son pays, tint néanmoins à m'acheter lui-même mon premier piano. Il me fit donner des leçons, m'encouragea de toutes les manières. Pendant la guerre, les Allemands le retrouvèrent et l'envoyèrent dans un camp, où il mourut. J'étais en vacances au moment de son arrestation. J'appris la nouvelle par ma mère. Eh bien ! dans la lettre que je lui écrivis le lendemain (j'écrivais une fois par semaine), j'oubliai tout simplement de commenter l'événement. Ni alors ni plus tard [...]. Ce n'était ni***

***insensibilité, ni ingratitude, ni difficulté de communiquer... Je ne pensais plus à lui ! Il avait disparu, comme s'il n'avait jamais existé... [...] Oui, il avait eu toutes les qualités, sauf celle d'avoir été avant d'être. Faute de pouvoir le reconnaître, je n'avais pu que l'estimer... distraitement... Il n'y avait pas eu de première fois. Gogol, pp. 262-3.***

Titus en tant qu'homme et en tant que musicien vit donc deux fois le même drame : il doit se résigner deux fois à l'incapacité de satisfaire sa quête, de combler jamais son désir. Et la musique se fait l'écho de cette souffrance, car si Stockhausen lui est insupportable, la musique dispensatrice d'un plaisir ne lui permet pas non plus de s'exprimer, de livrer son identité. Le masque grimaçant de Dionysos réduit à sa merci tous ceux qui tentent de lui échapper, les hommes (Étienne, Stéphane et Titus) reviennent sans cesse à lui, retournent toujours vers cette énigme insoluble qui lie pour leur désespoir la question de la paternité[97] à celle du besoin de vivre et de créer. Désir de père, désir d'être père et quête de la musique dionysiaque sont ici étroitement liés dans cette recherche vaine de « l'image primordiale », expression qui contraint le musicien à la passivité, l'homme à l'ironie et conduit finalement [98] Titus au suicide.

Le cas de Franz, organiste, présente quelques points communs avec celui de Titus ; toutefois, quatorze ans séparent les deux romans dans l'oeuvre de Dominique Fernandez, et le contexte historique en est très différent, puisque des années 1970 des *Enfants de Gogol* on passe au début du dix-neuvième siècle avec *L'Amour.* Mais il n'est pas incongru de rapprocher ces deux univers car les personnages sont confrontés à des forces comparables, à des questions musicales semblables. Franz, comme Titus, est détenteur d'un secret, d'un mystère, mais celui-ci semble tenir à sa présence physique, ou plutôt à son absence charnelle au monde, comme le montre son entrée dans le roman :

***[...] il paraissait aussi frais et dispos que s'il n'avait pas, en douze jours, parcouru plus de trois cents milles. Ses mains, son visage, son cou étaient blancs et propres. Même la poussière de la route ne s'était pas attachée à la toile de ses brodequins. Il semblait avoir survolé les montagnes du Harz, les plaines de Hesse et de Westphalie, plutôt que cheminé sous le soleil de juillet. Am., p. 62.***

À cette particularité frappante, il faut en ajouter deux autres : lors des retrouvailles à Vienne[99] des deux amis, Friedrich s'étonne du « sursaut de croissance » et de l'étonnante insensibilité à la chaleur de Franz. D'emblée Franz se présente avec des signes qui le séparent et le distinguent des autres hommes : nous avons affaire à un être particulier qui ne semble pas obéir aux mêmes principes naturels que le reste de l'humanité. Cependant, cette différence première n'est pas liée à un drame de l'existence comme

97 Dans son exploration de la question du père, Dominique Fernandez, comme nous l'avons déjà montré (Chapitre IV de la Première partie), procède par touches successives. Ici, par exemple, les problèmes liés à la place du beau-père sont exposés par Titus, ce qui mène le lecteur pour reconstituer l'idée de famille selon l'auteur à tenter d'assembler une véritable mosaïque entièrement déterminée par le père absent. Le titre même du roman, *Les Enfants de Gogol,* témoigne de cette volonté de mettre de l'ordre dans les questions de paternité et aussi de brouiller les pistes.

98 *Gogol,* p. 296.

99 *Am.,* pp. 88-9.

chez Titus, mais à une grâce qui lui permet de « survoler » le monde et qui inspire ces mots au narrateur : « Il s'avançait dans le monde, se disait Friedrich plein d'admiration, avec l'immunité que l'on prête aux anges. » (p. 93). De même, à l'orgue, Franz se métamorphose, devient méconnaissable :

***Ses mains, lui, il les promenait au-dessus des claviers qu'elles effleuraient à peine. Ses poignets allaient et venaient pour leur compte, comme s'ils n'obéissaient plus à sa volonté, mais à une aveugle énergie vagabonde. Ses doigts inertes flottaient à la surface des touches, auxquelles ils transmettaient l'impulsion moins par un contact distinct que par quelque fluide impalpable. Am., p. 64.***

Franz semble détenir un pouvoir magique et inquiétant, un don hors du commun que des expressions telles que « aveugle énergie vagabonde » ou « fluide impalpable » mettent en valeur ; elles laissent entendre que ce personnage évolue dans un autre ordre, que son art lui permet d'en explorer les profondeurs tout en l'écartant du monde concret et fini dans lequel se débat Friedrich. Ce dernier se rassure d'ailleurs provisoirement en pensant que, « avant d'être organiste, Franz était facteur d'orgues [...]. Sur chaque morceau de bois il aurait pu mettre le nom de l'arbre dans lequel on l'avait taillé. Contrepartie concrète et rassurante de ce cataclysme sonore » (p. 65). Mais cette pensée réconfortante est vite remise en question, car Friedrich ne tarde pas à prendre conscience des rapports mythiques que Franz entretient avec la nature. De même que le corps de Franz perd peu à peu toute qualité concrète, des liens spirituels et mystiques s'établissent entre lui et le monde végétal :

***De bon matin, le jeune homme sortait dans le cloître et, s'asseyant sur la margelle du puits, tournait son visage alternativement vers le soleil et vers la nappe d'eau souterraine. Il allait ensuite prendre au pied d'un des orangers une poignée de terre et attendait, debout près de l'arbre, que la première brise agitât les feuilles. Friedrich le surprit ainsi, le visage tendu et anxieux tant que le vent tarda à souffler, puis rasséréné à peine les branches eurent commencé à frémir. [...] Il fermait les yeux et remuait avec précaution les doigts comme si au lieu de serrer un peu de croûte terrestre, il pétrissait du limon préexistants à la Genèse. Am., p. 329.***

Franz cherche à entretenir un rapport sacré avec la nature, à établir avec ses différents règnes une union, une fusion qui le mette à l'unisson d'une harmonie primordiale, qui le place au coeur du paradis. Ce rite matinal qui intervient dans le roman après le symbolique et nouveau baptême des sept jeunes gens, révèle et annonce toutes les caractéristiques de la recherche spirituelle de Franz. Sa quête, en effet, n'est pas celle de l'art, de l'amour humain ni de l'identité mais celle d'une fusion totale avec l'univers et les éléments, d'une empathie transcendante avec les forces cosmiques et terrestres. Ainsi, Franz montrera enfin à Friedrich par son plongeon dans le lac Nemi le danger de la transgression des règles et de la reddition aux désirs, mais cela en allant jusqu'au bout de sa quête. Avertissement autant qu'ultime preuve d'amour, ce geste mortel lui permet de réaliser son rêve et d'atteindre le mythe jusque-là contemplé, sans se trahir ni trahir son ami.

Facteur d'orgues ou organiste, Franz reste un, alliant à l'abstraction musicale la fascination de la nature, le mystère à la contemplation, le détachement du monde des

hommes à la pénétration dans celui du mythe.

Certes les mythes de Franz et de Titus ne sont pas identiques, ceux du premier ne sont pas définitivement nommés ni identifiés mais seulement liés à la Création, tandis que ceux de Titus sont de nature dionysiaque ; cependant tous deux ne partagent-ils pas les mêmes abîmes d'abstraction, et des idéaux qui les mènent pareillement à la mort, et cela avec pour point commun le fait d'être musiciens ?

## 2) Insaisissable volupté... inquiétante extase

La musique semble prédisposer l'homme à se retrancher hors du monde ou peut-être, au contraire, en révèle-t-elle le désir... Toutefois, Friedrich exprime avec clarté son avis sur la musique et définit de façon exemplaire les qualités nécessaires au musicien et les principes qui fondent la musique :

***La musique n'a pas d'être en soi. Elle n'est pas, elle n'occupe pas un lieu défini et ne dispose pas en permanence de la totalité de ses éléments. Où est la musique ? Où la trouver ? Où la saisir ? Elle n'est jamais nulle part. Elle n'est que dans la mémoire que j'en ai ou dans mon espoir de la réentendre. Pour cette raison je n'aurais pas pu être musicien. J'ai besoin de savoir que l'objet sur lequel je travaille existe dans la plénitude de son être. Am., p. 209.***

La crainte et l'angoisse de perdre ce qui n'est pas présent, ce qui reste insaisissable, ce que l'on ne peut pas toucher ou prendre, sont provoqués par la musique elle-même mais aussi par l'exemple de Franz qui la sert et en est le digne représentant. Friedrich prend conscience de son incapacité à s'accommoder de l'abstrait, de son propre caractère angoissé qui exige de lui la possession de ce qu'il aime, la possibilité à tout moment d'en considérer les détails. Autant, il est satisfait par la peinture parce qu'elle lui restitue une réalité qu'il peut toujours retrouver — « un objet fixe, continu, invariable, dont la subsistance est une invitation permanente à revenir vers lui pour en reprendre l'examen » (pp. 209-10) —, autant la musique le tourmente par son refus d'accorder des preuves de sa présence. Or, comme Titus, Friedrich s'interroge sur l'évolution de la musique et là encore une tentation dionysiaque est décelée, mise en valeur par le jeune homme qui redoute de se voir exclu du plaisir musical de son temps.

***Cependant, que réserve à leur génération la musique, si différente aujourd'hui de ce qu'elle était il y a dix ans ? Avec Mozart, avec Gluck, avec Haydn, on pouvait croire définitivement abandonnée ce qu'il appelle la façon tumultueuse et abyssale d'assembler les accords. Comme ils sont transparents, ces trois compositeurs, quelle évidence dans la plus complexe de leurs oeuvres ! On dirait qu'ils peignent ou qu'ils sculptent leurs phrases, dont chacune garde son profil distinct. Le lumineux Apollon guide leur plume, non Dionysos le tourmenté. Mais voici que le nouveau siècle les récuse. On les juge démodés, superficiels, « galants » ; on veut de l'agité, du sombre, du torrentiel. Beethoven par-ci, Beethoven par-là, la jeunesse ne jure plus que par ce nom. [...] Franz a-t-il entendu les dernières oeuvres de Beethoven ? La Symphonie en ut mineur ? L'ouverture de Coriolan ? Elles viennent de paraître chez Breitkopf et Härtel. Friedrich s'est aussitôt procuré les partitions ? Comme il aimerait se tromper ! Quelque chose lui dit que, avec cet auteur, l'idéal apollinien de la musique est***

***mort et enterré. Ces formes si nettes, si claires, que Mozart et Haydn ont affinées avec tant d'élégance, il les dilue dans le fracas de son orchestre. La coupe si bien tranchée en trois mouvements, allegro, andante, allegro, qui satisfaisait au besoin d'ordre et d'eurythmie du jeune homme, la distinguera-t-il seulement dans ce débordement de lave bouillonnante ? Franz se plaint plus que personne, parmi les compositeurs modernes, n'écrive pour son instrument. Y a-t-il lieu de s'en étonner ? L'effet que produisait l'orgue — cet ébranlement de tout l'être, cette dépossession de soi-même, ce sacrifice de sa propre identité — c'est l'orchestre qui s'en charge aujourd'hui, avec la multiplication des pupitres, le renforcement des cuivres, le brassage assourdissant des timbres chauffés jusqu'à l'incandescence. L'orchestre, désormais tout-puissant, fait jouer les ressorts de la peur, de l'effroi, de la terreur, de la souffrance. Friedrich, partagé entre le désir de se laisser emporter au pays du grandiose, de l'incommensurable, et la pente de son caractère à garder le contrôle de ses émotions, redoute la sombre énergie amoncelée dans cette masse en fusion. Am., pp. 68-9.***

La métaphore filée du volcan pour désigner la puissance dévastatrice de la musique annonce aussi la fin de Franz. Or Friedrich, qui se croit romantique, commence à prendre la mesure de cette force qui prive l'individu de sa sérénité pour le plonger dans des sentiments excessifs. La musique joue ici le rôle d'un révélateur, en analysant ses goûts musicaux, Friedrich prend la mesure de ce qu'il est, de ses limites. Le rapprochement entre l'orgue et la musique romantique montre bien quelles sont les incapacités du jeune homme, qui ne saurait évoluer dans ce nouvel ordre, attaché comme il est au classicisme, à des formes fixes, à une beauté calme et rigoureuse. Sa révolution personnelle n'a pas sa place dans la panique instituée par les héritiers de Dionysos, mais dans une philosophie amoureuse héritée en droite ligne d'Orphée, la beauté apollinienne, l'amour platonicien. Bien plus qu'un rapport à l'art, c'est un rapport au monde et au temps qui est ici décrit, et une interrogation qui résume le malheur de la condition humaine.

Friedrich a besoin de sentir, de toucher, de comprendre et de définir, tandis que Franz accède à l'extase et dialogue avec le néant. La forme d'expression artistique, on le comprend, ne tient pas du hasard mais est en pleine relation avec l'esprit des personnages. En allant plus loin, on peut même se demander si la trahison naturelle que subit Friedrich et qui fait de lui un baryton n'est pas salutaire, si elle ne le tire pas d'une méprise, en lui livrant un premier indice sur sa vraie personnalité.

En effet, Franz, et, dans une autre mesure, Feliciano ou Titus sont contraints, par leur nature et par leur art qui les définissent mieux sans doute que tout discours, à la dépossession et à l'extase, à une existence flottante, « aléatoire » et sans attaches véritables avec le monde ordinaire. Le musicien côtoie et ouvre des mondes invisibles qui échappent à l'esprit humain, son rapport au monde est inquiétant et périlleux, situé entre l'oeuvre écrite sur la partition, mais qui n'existe que grâce à l'interprétation, et le monde qui menace son abstraction.

Anges flottant sur le monde (Feliciano et Franz), ou homme rêvant d'un réconciliation avec le mythe, si les événements de leur vie sont différents, leur fin est identique (une mort prématurée dont les raisons restent obscures, à mi-chemin du compréhensible, de la folie et du mythe) et leurs rapports au monde ambigus, comme détachés de la réalité vivante du commun des mortels.

## 3) Les compositeurs

Les questions qui se posent aux interprètes, aux musiciens, sont pathétiques puisqu'elles placent l'homme, quelle que soit son époque, dans une impasse, l'amenant à s'interroger sur son rôle et sa place dans le monde et l'histoire musicale, le contraignant à définir avec précision sa fonction, son identité et leur conformité avec la conception qu'ils se font de la mission de la musique. Or, la place du compositeur n'est guère plus confortable : si, hors de l'univers enluminé du théâtre, il semble protégé du monde, il lui faut pourtant s'avancer à visage découvert pour présenter ses créations. Vivaldi, Beethoven, Rossini, Cimarosa et Tchaïkovski sont ceux qui montrent les souffrances et les plaisirs de la création musicale. Créer n'est pas toujours une lutte contre soi et contre le monde mais parfois une manière gaie et insouciante d'aborder le monde, comme le montre le jeune Cimarosa, créateur d'opéras au temps des castrats :

***Les castrats avaient droit à des oeufs, à du poulet, à du vin. Cimarosa me suppliait de lui mettre de côté un morceau de blanc ou un doigt de vin. J'apportais mes provisions en cachette, mais lui les étalait sur son lit, au milieu des partitions qui volaient dans les courants d'air. Il mangeait et buvait sans se gêner. Il continuait à écrire en mangeant. Un jour qu'il cherchait l'encrier, il vit qu'il fallait pour l'atteindre se pencher vers le pied du lit. Je lui avais gardé une part de flan. Il trempa sa plume dans la sauce caramel, poissa toute sa feuille mais l'air fut terminé sans qu'il ait eu décollé son dos des coussins. Porp., p. 99.***

Nonchalant, désinvolte, avide de vivre et de goûter à tous les plaisirs, Cimarosa incarne le don et le génie musicaux sans rigueur pesante et sérieuse, la discipline angoissée. Conscient de sa « paresse », il prend la vie comme un jeu et son travail comme un exercice sans accepter de lui sacrifier une partie de son existence. Il est un représentant à part entière de l'esprit napolitain selon Dominique Fernandez, de ce refus de la torture du travail pour une gloire incertaine, du gâchis d'une qualité et d'un don par goût de la vie et d'une ironie cinglante prompte à transformer la critique en un hommage inattendu :

***— Mimmo, tu es bien trop paresseux pour réussir à faire un seul opéra ! — J'en ferai quarante, justement parce que je suis paresseux. Et je les écrirai très vite, pour m'en débarrasser. Porp., p. 111.***

Cette expression « se débarrasser » de son travail, c'est-à-dire accomplir le plus rapidement possible la tâche exigée, est très révélatrice du caractère de Cimarosa, de même que l'anecdote de son « intermède comique », *Livietta et Tracollo* [100], montre comment le laxisme trouve sa grâce dans le génie et fait oublier toutes les facilités auxquelles cède le compositeur trop doué. Une autre attitude, où se dégagent aussi la décontraction et le bonheur de vivre, la primauté donnée au plaisir, est d'ailleurs comparable à celle-ci à travers les personnages de Vivaldi ou de Puccini dans *Le Voyageur enchanté.* Le second, présenté comme « rentrant de chasse », offre d'emblée un vif démenti aux préjugés qui voudraient qu'un compositeur expose toujours son âme dans ses oeuvres :

***— [...] Mais quoi, vous avez l'air surpris, mes amis ? Parce que dans mes opéras***

[100] *Porp.,* pp. 310-2.

***on se consume dans les tortures de l'amour, parce qu'ils sont traversés d'une longue et unique plainte qui rend un son funèbre, vous vous attendiez à trouver un compositeur mélancolique, exsangue, aux joues creuses et au regard hanté... Eh bien non ! Giaccomo Puccini, mademoiselle, messieurs, est un homme qui adore la vie. Voyageur, p. 107.***

Aimer la vie, se déclarer heureux de vivre sans honte du ridicule ni fausse pudeur, voilà un discours susceptible d'étonner et dont on retrouve des traits dans les propos de Vivaldi. Lui non plus ne joue pas le rôle du compositeur souffrant qui subit les affres de la création comme une maladie, mais au contraire se vante de la facilité de son travail et revendique le bonheur de créer :

***[...] Les mouettes, la lagune, le profil des clochers, tout m'inspire. Je veux rendre la transparence d'un matin d'avril ? Hop ! je supprime les violoncelles et les contrebasses. (Adagio du Printemps des Quatre Saisons.) J'ai envie de peindre le sommeil des vendangeurs après les copieuses libations ? Hop ! je place des sourdines sur les violons. (Adagio de l'automne.) Voyageur, p. 116.***

On est bien loin ici du portrait de Beethoven, tout semble aisé, naturel, fruit du plaisir de vivre et de travailler, et non pas d'une lutte livrée contre soi, contre le monde, tendue par des complexes et des angoisses pathétiques. L'originalité révolutionnaire de Beethoven s'oppose donc à ce génie libre qui ne condamne pas ses instincts mais se laisse aller à tout moment agréable pour en saisir le sens et l'exprimer par son art. Nulle naïveté, nulle mièvrerie chez Vivaldi mais une simple honnêteté qui lui permet d'échapper à la théorie ou aux scrupules, de rester lui-même, homme et créateur, sans désunion. Vivaldi conçoit son rôle simplement : il est le compositeur de la nature, il recrée le bonheur et la gaieté naturelles dans ses oeuvres, sans avoir besoin pour cela de se déguiser en grand prêtre de la musique ni de poser à l'artiste. Cependant la répartition entre le bonheur et le tourment est-elle égale, et les compositeurs, dans l'oeuvre de Dominique Fernandez, ne semblent-ils pas avancer avec moins d'ambiguïtés que les musiciens seulement interprètes ?

À titre d'exemple, n'est-il pas intéressant de noter la disproportion entre la place laissée au bonheur mystérieux de Bach [101], et celle qui est accordée au visage tourmenté et complexe de Beethoven [102], tel que le dépeint d'ailleurs Friedrich après sa rencontre.

***Si Beethoven acceptait plus souvent de glorifier l'univers, au lieu de se dresser contre lui et de le défier avec l'orgueil du démiurge, il n'aurait pas à subir, dans les batailles du cabinet d'aisance, les représailles de ses intestins. Comme elle se venge la nature offensée ! Am., p. 116.***

***« Les familles heureuses se ressemblent toutes »*** : on peut trouver cette citation d'*Anna Karénine* de Tolstoï dans *Porfirio et Constance,* en ouverture de chapitre, et de même on pourrait dire que le bonheur des Cimarosa, Vivaldi et Puccini se ressemblent tous, ont tous la même histoire, sont finalement sans histoire, tandis que les crises des créateurs qui ne sont pas doués pour la vie, de ceux qui rencontrent des difficultés et des handicaps majeurs à vivre et à travailler, constituent des cas romanesques intéressants,

[101] *Am.,* pp. 61-2.

[102] *Ibid.,* pp. 108-19.

fournissent la matière du portrait et de l'analyse parce que leurs excès et leurs crises sont des manifestations spectaculaires qui annoncent les tortures révélées par leur art. Autrement dit il y a, pour Dominique Fernandez, d'une part les compositeurs heureux dont l'oeuvre est la seule histoire, mais dont les exemples sont réconfortants et encourageants, et les autres...

On ne s'étonne pas de trouver tant de pages consacrées à un Beethoven génialement déchiré ou à un Mozart dont la joie de vivre ressemble à une ruse et a pour rançon la soumission au père, un roman entier sur la fin de Tchaïkovski... et seulement quelques pages de temps à autre consacrées à des compositeurs italiens : le romancier fait des choix, même si l'homme qu'il est aime profondément la musique de la joie de vivre, la manière italienne.

Tchaïkovski, interrogé à l'occasion d'une conférence de presse donnée pour présenter sa sixième symphonie au public, précise sa conception de la création, les conditions indispensables, selon lui, à la composition et la matière de son oeuvre :

***On croit d'habitude que, plus un sentiment est spontané, plus il trouve facilement son expression artistique. C'est le contraire qui est vrai. Ne nous fions jamais à l'instinct pour écrire le moindre vers ou la moindre ligne de musique. Ce qui est beau dans notre coeur a besoin de circuler à travers les alambics et de subir des transformations compliquées avant de s'exprimer sous une forme adéquate. Tout le monde, à un moment ou à un autre, est tombé amoureux. Le dieu Éros, comme dit Pouchkine, n'épargne personne. S'il suffisait, pour être poète ou musicien, de transcrire sur une feuille l'enthousiasme le désespoir, la folie qui nous soulève dès les premières atteintes de la puberté, les forêts de la planète ne fourniraient pas assez de pâte à papier. L'amour nous surprend, nous saisit, nous violente, nous dévaste. Cependant, pour être capables de rendre la dixième partie des ravages qu'il exerce dans notre coeur, nous devons nous en remettre, non à l'élan de notre sensibilité, mais aux artifices de la science, une science longue et aride. Tel est, à mon avis, un des paradoxes fondamentaux de la création artistique. [...] Quant à moi, tous mes efforts ont tendu à acquérir assez de science pour traduire avec la force convenable cet emportement des sens de l'âme, ce ravissement atroce, cette souffrance qu'on ne voudrait contre tout l'or du monde... Trib., p. 238.***

La facilité pour Tchaïkovski consisterait donc à choisir, comme Moussorgski, un sujet aussi éloigné que possible de sa vraie nature pour éviter le piège du sentimentalisme ou du prosaïsme. Mais le compositeur conçoit en fait son travail musical comme une lutte non pas contre la nature, comme Beethoven, mais contre la tentation humaine d'éluder les difficultés, d'éviter les obstacles, aux antipodes donc de l'expérience de Cimarosa et de la vie napolitaine : de là, son refus de suivre son frère dans un paradis qui s'oppose à sa conception même du travail. Tout le monde semble ainsi se tromper sur Tchaïkovski, les critiques croyant que « celui qui apportait dans ses bagages une importante symphonie appelée à faire date ne pouvait qu'être un homme heureux » (p. 224), et son propre frère qui, pensant proposer un salut à Piotr Illitch en l'invitant à Naples, ne fait qu'accroître ses soupçons.

***Il ose ajouter, le malheureux, que j'écrirais plus « commodément », avec plus de « facilité », dans cette atmosphère de « vacances ». Autant de mots qui me***

***hérissent... Ah ! s'il savait combien celui de « vacances », en particulier, m'est antipathique ! Du latin vacuus, vide. Écrire désoccupé ! Personne ne comprend donc qu'un environnement trop agréable coupe les ailes à l'imagination ! Il faut se sentir étouffé par l'angoisse pour arracher de soi quelque chose qui vaille la peine d'être dit. « Vacances » n'est un idéal que pour une tête creuse... Je bénis le sort de m'avoir fait naître dans un pays sans agrément, sous un climat hostile, où le ciel bas et gris, opprimant couvercle, concentre les idées qui se dissoudraient dans l'azur... Car je vous ne cache pas, ajouta-t-il après un soupir, que je suis homme aussi. Cèderais-je à la faiblesse d'accepter l'offre de mon frère, l'instinct du bonheur reprendrait le dessus. Le soleil... La baie de Naples... La beauté de la nature... Une beauté toute faite, donnée... Non, quand je vois sur le timbre la belle Parthénope à tête de femme et à corps de poisson, j'hésite à décacheter l'enveloppe. Le chant de cette sirène est trop captivant, y succomber serait renoncer à mon oeuvre. Je dois me boucher les oreilles comme Ulysse, si je veux garder l'illusion que mes pauvres notes ont une chance de rivaliser avec la musique de la mer... Trib., p. 220.***

Pour Tchaïkovski, le bonheur est un état incompatible avec le travail et la beauté, il s'arrache, s'obtient au prix d'une âpre lutte contre soi-même, dans la rigueur du travail, dans l'austérité de la retraite. L'opposition entre le bonheur et l'oeuvre est à elle seule le résumé de la formule artistique de Tchaïkovski : rien ne peut être donné impunément ni dans l'art ni dans la vie, le travail créateur du compositeur consiste bien à « arracher de soi quelque chose », mot qui montre le combat et la douleur ; il y a là, comme dans la sculpture, un rapport offensif envers soi-même, mais cette première lutte livrée, il lui faut encore mener d'autres campagnes pour parvenir à contourner la facilité de l'expression. Son identité, celle-là même qu'il doit dissimuler, « enveloppé d'une longue cape [...], coiffé d'un chapeau noir » (p. 262), apparaît comme un aiguillon supplémentaire à sa création : c'est précisément parce qu'il doit masquer la nature de son inspiration qu'un défi supplémentaire pimente son travail, qu'il ne peut envisager de faire son oeuvre au pays du bonheur et de la liberté.

Il appartient donc au clan des créateurs qui trouvent plus d'intérêt dans une lutte contre eux-mêmes, qui tâchent de remonter une pente, quitte à en mourir, plutôt que de se laisser aller à la facilité. Sa nature le pousse à ne pas se contenter d'une réalité à reproduire, comme Vivaldi, mais de transposer, de traduire dans un code, une quête amoureuse dans laquelle tout individu se retrouve pourtant.

Le plaisir du compositeur consiste en cette capacité à partager avec l'humanité tout entière des émotions quels que soient les sentiments qui les ont dictées, fruit d'un travail non de travestissement, comme le croit d'abord le narrateur, mais de recréation. Or, si nous avons d'abord opposé Tchaïkovski à Cimarosa, dans leur façon de travailler (pour résumer, le compositeur debout, tendu, et le compositeur couché, alangui), on peut aussi à présent opposer Tchaïkovski à Vivaldi, dans leur inspiration : le premier se méfie du laisser-aller, refuse l'abandon à soi et au monde, a besoin de suggérer, d'inventer, alors que le second n'écrit que par instinct, par plaisir, parce que content de ce qu'il voit autour de lui, il veut le faire partager aux autres.

## 4) De l'article (ou de l'essai) à la fiction

Ces compositeurs, s'ils naissent du désir de l'écrivain de les ramener à la vie dans ses oeuvres de fiction, ne sont pourtant pas issus de la fantaisie ou du désordre : Dominique Fernandez s'inspire de livres et de biographies très sérieuses, cela dans ses essais autant que dans ses romans. Ainsi, il n'est pas rare de lire un article sur un compositeur et de trouver ensuite un écho de cet article dans un récit de voyage, un roman ou un essai : moyen pour l'auteur de nourrir un genre par un autre, de développer des hypothèses en accordant la grâce de la vie à un créateur, de le ressusciter dans son univers, par la magie romanesque.

Les exemples sont nombreux et il nous faut malheureusement faire un choix. Ainsi, nous nous contenterons d'exposer trois grandes figures, celle de Mozart, celle de Beethoven et enfin celle de Tchaïkovski, parce que leurs oeuvres et les questions que pose leur présence dans l'oeuvre de Dominique sont centrales et fondatrices dans l'histoire de la musique elle-même.

Le cas de Beethoven est exposé dans *L'Amour* (1986), dans *L'Arbre jusqu'aux racines* (1972) et dans un article [103] de 1956 sur une biographie consacrée à Beethoven. Il est intéressant de voir si les mots employés pour décrire le compositeur se sont modifiés, dans l'espace de ces trente années qui séparent la première apparition de la dernière, romanesque celle-ci, du musicien.

L'ordre chronologique s'impose pour mener à bien cette comparaison : du premier texte de 1956 à celui de 1971, peu d'expressions ont été modifiées, rien qui infirme en tout cas les analyses de l'article qui dresse un bilan des « conduites d'échec », de « l'homosexualité latente », de « la passion maniaque et despotique à l'égard du neveu », et, au total, de « l'état rétrograde, archaïque » de Beethoven. Aucune différence significative jusque-là, mais seulement des modifications mineures de formulation dans *L'Arbre jusqu'aux racines,* et qui tiennent vraisemblablement à la volonté de résumer les propos. Dans *L'Amour,* le point de vue est double, et les choses se compliquent : le narrateur introduit les pensées de Friedrich sur Beethoven, non sans donner son avis au passage, mais le génie du romancier fait vivre une scène, des personnages, et transforme ce qui n'était jusque-là que synthèse et réflexion dans les deux premiers textes, ou objet d'une interrogation pour Joseph dans *L'Amour*, en un grand moment du roman qui s'étend dans l'espace d'un chapitre entier.

Ici, une première différence apparaît toutefois, s'opposant avec la force d'un démenti à l'article où l'on pouvait lire :

***Le plus remarquable, dans le cas de Beethoven, ce n'est point qu'il ait aimé avec passion un jeune homme mais qu'il n'en ait aimé qu'un seul, que toute sa capacité d'affection, durant le cours total de sa vie, se soit concentrée sur un seul être exclusivement. Lect., I, p. 38.***

Le moins que l'on puisse dire, en effet, c'est que cette exclusivité qui était soulignée

[103] « Editha et Richard Sterba, *Beethoven et sa famille* », *La Nouvelle Revue Française,* n° 38, février 1956, pp. 348-50 [article recueilli dans le tome I des *Lectures* (pp. 37-9)].

comme une étrangeté, une énigme, est non seulement gommée mais niée, et à sa place apparaît la tyrannie fraternelle de Beethoven pour Karl, son cadet qui, ayant recouvré sa liberté en se mariant, devient coupable de trahison :

***N'avait-il pas bien fait, s'écria-t-il, de repousser Karl lorsque celui-ci s'était proposé à nouveau pour négocier avec ses éditeurs ? « Tu t'es laissé prendre par une femme, les soucis que tu me donnes et le chagrin que me cause ta conduite me précipiteront vers la tombe : Réjouis-toi, puisque c'est toi qui l'as voulu ! Tu me verras sombrer dans la pauvreté et mourir sur la paille, quand j'aurai dû par ta faute céder la moitié de mes honoraires à un fondé de pouvoir. » Voilà ce qu'il lui avait jeté en pleine gueule, à ce pendard ! Am., p. 111.***

Chantage affectif, reproches, rancune, misogynie : tous ces motifs confirment les conclusions de la biographie, et cela d'une façon vivante grâce au discours indirect libre qui maintient sans lourdeur la spontanéité des propos. Cependant, si la « népotérastie » n'est pas signalée, cela n'est dû qu'à un respect de la chronologie [104] ; il n'en va pas de même de cette idée qui voulait que Beethoven n'eût aimé qu'un seul garçon. Cela est non seulement remis en question dans *L'Amour,* mais devient même précisément un moyen d'introduire, et de rendre crédible et légitime, l'apparition de Friedrich auprès de « l'irascible *maestro ».*

En effet, si Joseph n'a pas compris le sens de l'invitation de Beethoven ni celui de sa colère au moment où il déclinait l'offre d'habiter chez lui [105], Friedrich, au contraire, se montre en mesure de tirer parti de chaque mot prononcé par le compositeur, et de l'analyser avec clairvoyance. À commencer par cette phrase qui laisse planer un doute : « On lui [à Friedrich] confirma que Beethoven ne dédaignait pas la visite des jeunes gens, pourvu qu'il leur trouvât une tournure agréable » (p. 108), et par l'anecdote qui suit et laisse entendre que le mot « tournure » est bien un euphémisme, et qu'il s'agit plutôt de charme, comme le confirmeront d'ailleurs les craintes de Friedrich qui « dévala les quatre étages et se précipita dans la rue » (p. 112), après avoir repoussé les avances de Beethoven :

***Beethoven réapparut, les mains crispées sur le ventre, et lui demanda où résidaient ses parents, s'ils resteraient à Lübeck et combien de temps il prolongerait son séjour à Vienne. Savoir qu'il était seul et pour une année dans la capitale parut l'emplir de contentement. Le jeune homme, mal à l'aise sous le regard soudain enfiévré du compositeur, se demandait comment préparer sa retraite. Il prévoyait le moment où Beethoven l'inviterait, comme le baron de Trémont sauvé par la brièveté de son séjour et les contraintes d'une mission officielle, à partager ses promenades et à faire de la musique avec lui. Fasciné par le privilège d'entrer dans l'intimité de celui dont l'Allemagne attendait les prochaines oeuvres avec trépidation, il n'avait pourtant aucune envie de poser sa tête en offrande sur l'autel du Cinquième Concerto ou de la Septième Symphonie.***

[104] La scène du roman se déroule en 1809 (avant la mort de Haydn), c'est-à-dire au moment où la surdité et les troubles du comportement de Beethoven se sont aggravés, mais avant la mort de Karl, son frère, et donc avant que le compositeur n'obtienne la tutelle de son neveu, en 1815.

[105] *L'Amour,* pp. 101-7.

***Aussi, à la première flatterie de son hôte, se retrancha-t-il derrière les obligations de son emploi du temps à l'Académie. De quel oeil glacial fut-il dévisagé ! Il s'empressa, avant d'essuyer le courroux qui s'amoncelait sous les sourcils broussailleux, de sortir de la chambre. Am., pp. 111-2.***

Deux points sont susceptibles ici de nous fournir des motifs d'interrogation. D'une part, Beethoven fait des tentatives auprès des jeunes gens qui viennent le voir (Joseph, le baron et Friedrich), non seulement pour les attacher à son service mais aussi pour les soumettre à sa personne. D'autre part, l'art du roman permet de prendre quelques libertés car le musicien n'y est plus « obsédé par la maladie » mais victime de ses intestins : « À ce moment une violente douleur le saisit aux entrailles » (p. 111), et cela d'une façon psychosomatique, puisque cette crise suit immédiatement l'évocation vengeresse de Karl.

La plaisir d'aller plus loin, de développer des points de vue ou de justifier des conjectures nées d'un portrait ou d'une biographie, se lisent dans cette scène où tout paraît vraisemblable, où la présence physique et verbale de Beethoven introduit dans le récit des questions et des thèmes essentiels, formant dès lors des fils rouges sur la création et la jalousie amoureuse. Or, dans ce traitement de l'histoire par le roman, on peut aussi déceler une des constantes de l'esthétique romanesque fernandezienne : le besoin de montrer ce qui n'est pas dit dans une biographie, dans un ouvrage d'historien, la nécessité de créer des anecdotes qui rendent le roman plus vrai que l'histoire elle-même, affranchi qu'il est de la rigueur d'une documentation, plus libre donc de faire vivre des hypothèses et des analyses psychologiques, des possibles.

Avec moins de points de comparaison peut-être, nous retrouvons le même trajet dans *Porporino* et dans *L'Arbre jusqu'aux racines* à propos de Mozart, mais ici c'est une étude complète de plus de cent pages qui nous dresse le portrait du musicien, tandis que nous le trouvons jeune et escorté par son père dans *Porporino.* Dans les deux oeuvres se révèle le goût du masque et du pseudonyme [106], démontrant la quête d'identité, la remise en question du père menées par le jeune homme, mais on retrouve aussi une réflexion sur l'art des castrats. Dans l'essai, cette phrase qui inaugure un paragraphe souligne bien l'ambiguïté de la situation : « Quant aux sentiments de Mozart pour les castrats, ils ne sont pas simples à démêler. » (p. 197). Et en effet, les éléments semblent manquer ou se contredire, ce qui amène l'auteur (analysant un des opéras qu'il préfère : *Idomeneo),* après avoir évalué les objections éventuelles à sa thèse, à une conclusion ferme bien que nuancée, s'appuyant sur la correspondance du musicien :

***« Nous n'avons plus de castrats...» Ce n'est pas Mozart, assurément, qui eût accepté avec gaieté, pour un petit gain de morale, l'immense préjudice causé à l'art vocal par la disparition des hommes-femmes. Arbre, pp. 197-8.***

Ce regret sera d'ailleurs, sous la forme d'une vive déclaration d'amour adressée aux castrats napolitains, et à Farinelli [107] en particulier, non seulement mis en valeur mais laissé comme l'unique objet du discours du jeune Amadeus dans *Porporino* :

***— Excusez-moi, monseigneur, continue le jeune étranger en s'accrochant au***

[106] Cf. *L'Arbre jusqu'aux racines,* pp. 232-3, *Porporino,* pp. 148-50 et 177-8 et *Le Voyageur enchanté,* p. 23.

[107] *Porp.,* pp. 177-84

***ruban de l'Ordre de San Gennaro qui barre la poitrine du prince, je vous ai coupé la parole, mais comment puis-je laisser dire du mal de mon cher Manzuali qui me prenait sur ses genoux à Londres pour m'apprendre à chanter, et de mon cher Cicognani qui a chanté mon premier opéra à Milan ? Et vous tous qui avez entendu l'autre soir la voix divine de Venanziano Rauzzini, comment pouvez-vous penser que là où il y a tant de beauté, il n'y a pas aussi la vérité toute entière ? Je veux écrire pour les castrats ! La vérité n'est pas dans le respect et la recherche du féerique et du merveilleux. L'Italie serait beaucoup moins digne de notre amour et de notre vénération si... [...] — Les castrats sont les véritables fils de l'Italie ! Porp., p. 175.***

Dominique Fernandez avait déjà son idée dans son essai, mais il se devait alors de garder une attitude prudente, alors que le roman lui permet de développer son point de vue : cette tirade qui rend hommage aux castrats pour les enseignements et les plaisirs qu'ils dispensent, n'est-elle pas plus convaincante qu'un état des lieux de la bibliothèque de Mozart ou le constat de l'absence de castrats dans ses « grands opéras » ?

Avec Tchaïkovski enfin, Dominique Fernandez poursuit le même but : ramener à la vérité de l'instant romanesque la vie d'un artiste, élucider ce qui reste de mystérieux et de ténébreux dans son destin, s'aventurer dans ces territoires que l'on a voulu cacher... Tout commence paradoxalement par la mort pour Tchaïkovski et l'on trouve sous la forme même d'interrogations dans un article de critique consacrée à la biographie [108] du compositeur cette préoccupation :

***Est-il mort par hasard du choléra ? A-t-il bu volontairement un verre d'eau du robinet pendant l'épidémie ? A-t-il été contraint au suicide à la suite d'une affaire de moeurs ? Un tribunal d'honneur lui a-t-il ordonné de se tuer ? La mort de Tchaïkovski reste la plus mystérieuse de toutes les morts illustres, et c'est l'honnêteté du biographe que d'avancer une à une les diverses hypothèses sans prendre parti.***

Et l'honnêteté du romancier consiste, bien sûr, à mettre en scène l'hypothèse qui lui paraît la seule possible. Aussi, au moment même où il écrit son article sur la biographie de Lischke, il semble déjà avoir son idée : la thèse d'un suicide contraint est en effet celle qui reçoit l'adhésion du romancier. La thèse d'un tribunal d'honneur qui aurait décidé de la mort du compositeur est de loin celle qui est la moins développée par André Lischke [109], et c'est bien sûr celle que choisit Dominique Fernandez, non seulement parce qu'elle offre la plus grande latitude à son imagination, la possibilité de faire évoluer des personnages sortis de son imagination et dont l'historien-biographe ne sait rien puisque tout est ordonné sous le sceau du secret, mais aussi parce que cette thèse entre dans la

[108] « La Passion Tchaïkovski » [A. Lischke, *Tchaïkosvki*], *Le Nouvel Observateur,* 13 janvier 1994. Outre cet article, Dominique Fernandez signe plusieurs critiques de disques et de spectacles (opéras et ballets), un article sur l'édition de la correspondance de Tchaïkovski, il collabore aux brochures-programmes pour la représentation à l'Opéra-Bastille d'*Eugène Onéguine* et de *La Dame de Pique*, (Voir la Bibliographie en fin de volume).

[109] Dans *Piotr Ilyitch Tchaïkovski,* André Lischke accorde tout un chapitre (« L'énigme finale ») de sa biographie aux conditions de la mort du compositeur, confrontant les thèses et les témoignages. Or sur les vingt-sept pages du chapitre (pp. 309-35), une seule (faute de documents) est consacrée à l'hypothèse d'un tribunal d'honneur (p. 332-3).

conception fernandezienne de la Russie et dans la représentation qu'il se fait de Tchaïkovski. C'est ici une exigence d'ordre psychologique qui guide l'enquête du romancier, sa reconstitution des faits. La documentation du romancier est néanmoins sérieuse, car le souci de vraisemblance oblige à un respect de la chronologie et de l'esprit de l'époque. Or, en écrivant son roman, *Tribunal d'honneur,* Dominique Fernandez a certes choisi de défendre la thèse restée dans l'obscurité mais en respectant les détails, et il ne se gêne pas pour prendre la place du musicologue et pour développer ce qui lui semble insuffisant dans la biographie et dans son article déjà il notait :

> Lischke rétablit la vérité scrupuleusement. [...]
>
> ***Avec trop de scrupules, parfois, et pas assez d'imagination. Dans l'analyse qu'il fait de l'opéra Eugène Onéguine, il n'a pas vu où se logeait le tragique. Les paroles qu'échangent Onéguine et son ami Lenski avant de se battre en duel, la musique même des deux voix alternées qui culmine dans un quadruple niet ! chanté à l'unisson expriment sur le mode symbolique tout le pathos et l'éros interdit. La seule issue pour deux hommes qui s'entre-désirent est de s'entre-tuer. L'amour étant impossible, l'union ne peut se réaliser que dans la mort.***

Allant plus loin encore dans son roman, c'est Tchaïkovski lui-même qu'il charge d'expliquer, de commenter son oeuvre. Son personnage prend donc la parole pour justifier et accréditer les thèses de l'auteur, pour montrer avec vigueur ce que l'on pourrait ne pas voir ou ne pas entendre dans un opéra, la part cachée, dissimulée, l'expression du désir impossible, ce qui est précisément à l'origine du drame personnel, la cause de la mort du compositeur :

> ***Quadruple niet, qui est à la fois apogée du désir, par la superposition exacte des voix, et répression du désir, par l'énergie de la négation quatre fois répétée. Comprenez-vous, Basile ? Au moment où le fantasme d'union devient trop tendre, Lenski et Onéguine se ressaisissent et opposent à cette chimère un quadruple niet dont le laconisme péremptoire en dit bien plus que les larmoyants ti amo de l'opéra italien ou les héroïques ich liebe dich de l'opéra allemand. Et, pour être sûrs qu'ils ne vont pas succomber à la tentation bête de l'aveu brûlant, ils lèvent leur arme et se tirent dessus. Trib., p. 469.***

L'écrivain va donc ici plus loin que l'historien ou que le musicologue : il oppose sa vision de l'oeuvre à celle du spécialiste, donne son interprétation de l'opéra, non seulement pour confirmer sa vision du personnage qu'est Tchaïkovski mais aussi pour rappeler comment, d'après lui, le désir homosexuel peut s'exprimer sur une scène d'opéra. Ces propos viennent donc s'inscrire dans une analyse esthétique et éthique des apparitions lyriques de l'amour homosexuel ; démarche dont on trouve d'autres exemples, à travers le *Billy Budd* de Benjamin Britten en particulier. Mais la remarque ne se limite pas ici à la perspicacité d'un regard sur la représentation amoureuse, elle s'inscrit dans une relecture complète du compositeur et vient prendre sa place dans cette logique de dissimulation, de travestissement du sentiment (« Chaque fois qu'il s'était "épanché" [...], le résultat avait été médiocre. La dissimulation, le masque lui réussissaient bien mieux [110] ») comme moyen d'aimer et de créer, mise en place par le musicien.

[110] *Trib.,* p. 465.

Enfin, restent deux questions centrales sur lesquelles tranche encore Dominique Fernandez, et qu'il soulignait déjà dans son article sur la biographie d'André Lischke : la qualité russe et libre de Tchaïkovski, comme compositeur. Sur ces deux points il salue et approuve les analyses du biographe et, abondant dans son sens, il écrit :

***Tchaïkovski est-il un musicien « russe » ou un abominable « cosmopolite », comme l'affirment ses détracteurs [...] ? C 'est l'autre Russie qu'il exalte, la Russie de Pierre le Grand, bâtie sur les structures sociales de l'Occident. Tchaïkovski n'a jamais été un pionnier, un idéologue, un fondateur d'école : voilà pourquoi, aussi, notre siècle pédant le récuse.***

Le premier point encore une fois s'inscrit dans une interrogation qui dépasse la lettre même du roman pour rejoindre une passion fernandezienne : l'amour pour Saint-Pétersbourg, la qualité particulière de cette capitale du néant, rêve d'un homme, cité idéale. Le second point montre la liberté d'esprit, la marginalité créatrice, insouciantes de s'imposer par une théorie. Ces deux unités sont également constitutives de ce que l'on pourrait appeler l'esprit fernandezien : volonté de s'attacher à la beauté, de plonger ses racines et refus de devenir le grand prêtre d'une école. À cette ville, à ce refus des dogmatismes, correspond un homme à part : Tchaïkovski, dont l'attachement pour la Russie est démontrée par le refus obstiné de l'exil, dont l'essence russe se dégage dans sa musique par le choix même du sujet de ses opéras et dont le goût pour une recherche individuelle, hors d'un mouvement, s'expriment ici :

***Si fort que j'admire Moussorgski et Borodine, je n'ai pas envie de me trouver toujours en compagnie de tsars, de princes légendaires, de khans féroces, de chefs de religion surhumains. Je vous l'ai déjà dit à propos de Wagner : les gens que je veux rencontrer dans la vie réelle m'intéressent plus que les figures hors du commun. Eux seuls réussissent à me toucher. [...] Je garde la priorité de l'exploitation de la veine réaliste de Pouchkine. L'opéra de la vie quotidienne n'existait pas avant le mien. Trib., p. 236.***

Il s'agit de peindre la vie non telle qu'elle est, mais en y mettant de soi, en s'imaginant acteur de ses drames, en faisant acte de transposition et d'identification tout à la fois. On le comprend bien, Dominique Fernandez s'est si fortement identifié lui-même à Tchaïkovski, s'est tellement retrouvé en lui, qu'il lui prête sa formule romanesque, comme formule de création musicale. Aussi le pluriel de la première épigraphe que Dominique Fernandez choisit pour son roman résume son point de vue et sa démarche créatrice, et, cette première personne du pluriel le montre, elle est celle qu'il prête aussi à Tchaïkovski, celle qu'il partage avec son modèle, ce nous collectif de Chateaubriand : « Nous sortons trop de l'ordre commun pour que notre sang fleurisse après nous [111]», indique bien le processus de fusion qui lui fait partager le sort de ceux qui, en marge des écoles, exclus du troupeau, ne peuvent espérer d'autre postérité que celle de leur oeuvre.

*

Enfin, après avoir confié les premiers mots de cette partie à l'*Orfeo* de Monteverdi, il est temps de lui rendre « la parole ». Souvenons-nous en effet avec quelle prudence

[111] *Les Aventures du dernier Abencérage* (Chateaubriand, *Oeuvres romanesques et Voyages,* « Bibl. de la Pléiade », éd. Maurice Regard, 1969, t. II, p. 1386).

l'auteur du *Banquet des anges* se demandait : « Comment être sûr que les fondateurs du théâtre lyrique choisirent Orphée comme négateur et transgresseur des lois physiques et sociales ? » (p. 44), mais avec quelle hardiesse le scénariste avait en 1982 justifié ses présomptions en donnant la parole à Monteverdi :

***Orphée personnifie l'union du masculin et du féminin dans un seul être, la perfection et la plénitude de l'unité retrouvée. Et qu'est-ce que la musique, sinon l'effort pour dépasser les frontières du sexe, de l'âge et du temps, sinon la poursuite de l'éternité et la reconquête du paradis perdu ? C'est pourquoi nous autres compositeurs avons tout de suite pensé à mettre en musique la fable d'Orphée, lorsque nous avons uni nos efforts pour faire parler en chantant des personnages sur une scène, ce que vous avez appelé ensuite : opéra. Voyageur, p. 102.***

Comment trouver un moyen plus élégant et plus irréprochable que celui de remettre la liberté et l'audace de ses arguments entre les mains d'un autre créateur ramené à la vie ? L'essayiste peut bien se sentir frustré par le manque de preuves irréfutables, par l'absence de documents, le romancier est là pour inventer la vérité, la créer, pour multiplier les regards, faire coexister la thèse et l'antithèse, pour emprunter à la rigueur de l'historien ce qui rendra vraisemblable le décor et à la fantaisie du poète ce qui rendra la fiction plus vraie que la vie, et pour faire sien le devoir ainsi exprimé par Oscar Wilde et posé en épigraphe à *Tribunal d'honneur :* « Donner une description précise de ce qui n'est jamais arrivé n'est pas seulement le travail qui sied à l'historien, mais l'inaliénable privilège de tout homme d'art et de culture. » (*Le Critique en tant qu'artiste* [112] *).*

# CHAPITRE IV : LA MUSE MESSAGÈRE

## 1) La référence musicale

Il est courant de retrouver des livres qui forment des références plus ou moins discrètes dans une oeuvre littéraire, il est plus rare en revanche de trouver la musique au carrefour décisif d'un roman, investie d'une mission révélatrice et représentant une véritable puissance influente pour les personnages. À mesure que la passion et la connaissance musicales de Dominique Fernandez grandissent, la musique devient de plus en plus indissociable de son univers romanesque.

Non seulement dans ses romans mais aussi dans ses deux pièces de théâtre (celles-ci restées pratiquement inédites), l'oeuvre musicale égrène ses révélations et reste présente tout au long de l'action, tantôt comme un miroir, tantôt comme un écho qui annonce, rappelle ou provoque, selon les cas, des motifs ou des états d'âme. Dans *L'Arbre et le fleuve* (1957), c'est avec le madrigal *Ardo* de Monteverdi que commence le dialogue de deux étudiants, Ivos et Krassner, qui opposent leur point de vue sur

[112] Troisième des essais rassemblés dans *Intentions* (v. les *Oeuvres* de Wilde, éd. Jean Gattégno, « Bibl. de la Pléiade », 1996, p. 837).

l'existence, sur la valeur et le rôle de la musique :

***KRASSNER. — Tu aimerais mieux n'avoir jamais rien lu, et jamais n'avoir aimé la musique ? IVOS. — En un sens, oui. Dans le sens profond et vrai. KRASSNER. — Mais pourquoi, pourquoi ? Tu me désespères ! IVOS. — Quand j'écoute un madrigal de Monteverdi si beau qu'il faudrait en mourir, (il chante doucement le début de : Lasciatemi morire) ne voilà-t-il pas que tout au contraire, je me sens riche, engraissé, bouffi ! bouffi d'amour de la musique, ah ! ah ! KRASSNER. — Ivos ! IVOS. — Ah ! ah ! bouffi d'amour de la musique ! (Une dernière fois : Lasciatemi morire, puis, sur le même rire cruel, le rideau tombe.) Bouffi d'amour de la musique ! Ah ! Ah ! Fleuve, Acte I, sc. 1, p. 16.***

Outre cette discussion qui introduit deux des sept personnages principaux, on trouve aussi des chansons dont le titre est révélateur d'un état d'esprit : « la chanson du déshérité » et « la chanson de la fausse joie », la première étant entonnée par Ivos, la seconde par Laetitia. Mais on découvre aussi des chansons ou des développements choraux spontanés qui sont comme une manière de montrer que tous les sentiments (la tristesse, le désespoir, l'espérance, la joie et l'insouciance) et tous les événements de la vie (une rencontre, une séparation, la réflexion) sont susceptibles d'être exprimés par les mots et le chant. Trois motifs justifient peut-être cette intrusion répétée d'une musique populaire : il pourrait s'agir, dans cette « tragédie en trois actes », d'une façon audacieuse de renouer avec les choeurs de la tragédie antique mais aussi de prendre à contre-pied la fonction du récitatif dans l'opéra, lequel sert à faire avancer l'action tandis qu'ici la chanson semble être un moyen de la ralentir, de donner un écho au dialogue, et enfin, de mettre en accord le lieu du drame, « une petite ville de la côte tyrrhénienne », avec la mentalité italienne, prompte à magnifier tous les épisodes quotidiens en drames. L'acteur n'est donc pas seulement comédien : il doit devenir chanteur pour interpréter correctement ce texte, le jeu devient un plaisir total aux formes diverses.

Mêmes difficultés et mêmes plaisirs pour celui qui tenterait de jouer *Le Royaume de Grenade* (une pièce en trois actes écrite en 1991, soit trente-quatre ans après *L'Arbre et le fleuve)*. En effet, dès la première scène, la possibilité, non plus l'obligation il est vrai, du chant est indiquée dans la didascalie : *« Le dialogue pourrait être chanté en partie avec accompagnement de guitares. »* Ce dialogue irrégulièrement rimé est fait de vers de six syllabes et a pour but de rappeler les persécutions dont se rendit coupable la reine Isabelle. D'une façon donc étonnamment identique, le chant semble ici encore remplir la fonction du récitatif, et cela en ajoutant même un choeur dont les mots expriment une lutte et une rébellion bien mystérieuses, dont des expressions seront reprises (peut-être dans un souci de symétrie), mais sous une forme modifiée et résumée dans l'acte III :

***Pablo et Juanito. — Nul ne réussira À nous en déloger Notre étoile flotte au mât Sur les murs de Grenade Royaume, p. 207.***

Puis, après une déclamation des vingt lois du Royaume de Grenade, elle-même entrecoupée par un court dialogue chanté, de nouveau apparaît le chant qui, plus longuement cette fois, unit tous les exclus et les opprimés et qualifie enfin, mais d'une façon sibylline pour celui qui n'aurait pas lu *L'Étoile rose,* la condition des chanteurs rebelles, leur identité :

***Le royaume de Grenade Est à ceux qui le gardent Dans leurs mains***

***sacrilèges Contre vents et marées Nul ne réussira Dieu reine ou chef d'État À déloger du ciel L'étoile de lumière Qui brille à notre front Royaume, Acte I, sc. I de la première version [113].***

Chant de la lutte et de la fraternité mais aussi chant de guerre et de révolte contre l'interdit et l'exclusion, chant de la conquête du droit à la vie et au plaisir : n'est-ce pas là une des formes et fonctions premières et fondatrices du chant ? On peut se demander toutefois si ces interludes musicaux sont suffisants pour alléger la densité un peu trop pesante de la déclamation de vingt lois de la répression. Un peu plus loin encore (Acte II, scène 6), on découvre une autre chanson, accompagnée elle aussi à la guitare, mais entonnée par Pablo et Federico, et dont les paroles au contenu très contrasté ne permettent plus aux acteurs de chanter « ensemble ». En effet, la revendication et l'espoir de Pablo se voient tempérés par les mises en garde et la résignation de Federico :

***PABLO. — Honte à celui qui se terre Quand à sa joie chacun tend Notre étoile flotte au mât Sur les murs de l'Alhambra FEDERICO. — Prends garde que le lis blanc [...] Invisible dans les sables Ne refleurit chaque nuit Que dans l'ombre et le mystère. Royaume, pp. 250-1.***

Ce chant oppose le désir d'un plaisir libre à un attachement au culte du « mystère », de la « nuit » et de « l'ombre », c'est-à-dire de la clandestinité et d'une volupté liée à la transgression. Confrontation de la revendication de la liberté à la poésie du « lis blanc » qui représente le sort de l'homosexuel contraint à la discrétion et la dissimulation. Le chant annonce et suggère ici le désaccord entre les deux mêmes personnages qui suivra dans la scène 7 : la chanson est donc un moyen poétique, symbolique et vivant d'exprimer une querelle d'ordre moral liée à la conception du plaisir, aux conditions de la recherche de la volupté, et de créer une ambiance. La ville où se situe le drame manifeste sa présence par la musique, c'est-à-dire par son essence caractéristique : la guitare et le flamenco. Il faut également noter le nom proposé par Federico, *El Figaro,* pour leur lieu de rencontre, nom évidemment inspiré par *Le Barbier de Séville,* pièce de Beaumarchais et opéra de Rossini — mais aussi opéra de Mozart, *Les Noces de Figaro*, dont le personnage principal représente aux yeux de Dominique Fernandez la duplicité de l'Andalousie.

***Figaro, c'est le visage quotidien de Séville, la gaieté blanche des rues tortueuses, l'entrain des conversations dans les bars, le bruissement des fontaines, le frémissement de la vie nocturne. Le barbier mène en sous-main la comédie des petites intrigues qui font l'animation d'une grande ville. [...] Pas de ville plus secrète, sous la cordialité apparente ; Séville, p. 13.***

Double référence donc qui permet dans un premier temps à Federico de prendre confiance dans la possibilité du plaisir et de la liberté tout en conservant le sens profond du secret et de la dissimulation.

Enfin, Anna, la belle-mère de Federico, freudienne convaincue, « chantonne » deux chansons françaises et légères (« Les petites femmes de Paris » et « Ôte petite fille / ton bas résille ») dont le rôle est de souligner et de confirmer ses analyses sur le caractère de Federico : la culture populaire, le bon sens, viennent couper court à l'analyse freudienne, comme pour montrer que la vérité se trouve dans la chanson qui dispense de théories,

[113] ***Les trois premiers vers seuls se retrouvent dans le Prologue de l'acte I de la version définitive (Royaume, p. 210).***

décalage qui provoque un effet comique.

Dans ces deux pièces de théâtre, Dominique Fernandez, introduit le chant comme moyen de divertissement, de pause ou au contraire d'expression de l'âme. Le duel physique éludé ou impossible, la querelle verbale se trouvant dans une impasse, les personnages deviennent les acteurs et chanteurs d'un duo. Les formes musicales sont adaptées à la nature théâtrale du texte, elles ne prétendent pas à une forme lyrique aboutie, mais jouent simplement le rôle d'intermèdes.

Or si l'écriture même de Dominique Fernandez s'adapte aux conventions théâtrales, l'apparition de la musique y a une fonction mineure, moins centrale en tout cas que celle qu'elle occupe dans l'oeuvre romanesque, où pourtant elle peut aussi jouer ce rôle de pause dramatique, comme dans *Tribunal d'honneur* par exemple. Les enfants de Fiodor Stravinski viennent égayer le récit, par leur rire, leur chant et leur spontanéité :

***Dès que nous eûmes tourné le coin de la Moïka, les enfants l'aperçurent de la fenêtre. Cris de joie, gesticulation. « Dadia Petrouchka, Dadia Petrouchka ! » Dans l'escalier, il essuya une larme. À la porte, il fut accueilli par le refrain qu'ils lui avaient chanté à la gare. Leur adresse à remplacer le « Saint-Malo » par un nom plus adapté, mais de même valeur métrique, m'épata. Bon voyage, monsieur Dumollet À Pétersbourg revenez sans naufrage ! Trib., pp. 360-1.***

Mais cette apparition n'est pas seulement chargée d'inclure une pause dans la trame narrative, elle fournit également des indications importantes sur des facettes ignorées de Tchaïkovski : son amour pour l'enfance, le culte qu'il porte à cette ingénuité, et donne même les raisons de certains motifs étranges de sa création. Les enfants deviennent non seulement une source d'inspiration mais fournisseurs d'idées originales ; la révélation de ce chapitre, est la capacité de Tchaïkovski à écouter ces quatre petits diablotins, c'est-à-dire à préserver une part de lui-même tendue vers le monde de l'enfance, respectueuse de ses secrets et attentive à ses trésors.

***Le borchtch fumait dans mon assiette, mais ils m'avaient confisqué ma cuiller. Je dus promettre, avant d'avoir le droit de manger, de leur écrire un ballet sur ce Casse-Noisette. —Voilà pourquoi, m'exclamai-je, on y entend des citations de plusieurs chansons françaises, Monsieur Dumollet, Cadet Rousselle, Giroflée-Girofla... — Citations littérales, oui. C'était dans notre pacte. Vous avez remarqué aussi que parmi les instruments de l'orchestre il y a une crécelle, une trompette d'enfant, des tambours, un sifflet... en fait, leurs jouets, auxquels j'ai ajouté le fameux célesta, acheté à Paris tout exprès pour eux... On pourrait me reprocher, évidemment, ces facéties, les qualifier de... puériles [...] Pourtant, qui m'a inspiré la plus belle idée de Casse-Noisette [...] ? J'étais en train de jouer au piano, chez Fiodor Ignatievitch, la « valse des flocons de neige », lorsque Gouri, le benjamin, se mit à chantonner : Aah...Aah..., bientôt imité par Igor et Iouri. Leurs petites voix flûtées continuèrent à vocaliser ainsi, sur un air de leur invention... C'était si beau, si pur, si inattendu que je décidai sur-le-champ d'introduire dans cette valse un choeur d'enfants, nouveauté absolue dans l'histoire de la musique... Trib., p. 360.***

Invention du romancier quant à l'origine enfantine de ces trouvailles et plus encore, bien sûr, quant au rôle joué par les enfants de Stravinski, c'est en fait la double occasion d'imaginer quelles peuvent être les sources de ce conte de Noël qu'est *Casse-Noisette,* et

de prendre une liberté avec le personnage de Tchaïkovski, de créer cette part que ni le biographe ni le musicologue ne connaissent : l'utilisation ici du plaisir musical, de l'expérience du mélomane et de l'analyse de l'oeuvre se trouvent être les sources de la création du romancier.

Mais, outre ce rôle « moteur », la musique dans le roman est un emblème essentiel, il suffit d'examiner le rôle et la place de *La Flûte enchantée* dans *L'Amour* pour en être convaincu. Cet opéra, déjà présent dans *Les Enfants de Gogol* [114], faisait l'objet d'une assez longue analyse dans *L'Arbre jusqu'aux racines.* Dans *L'Amour,* Franz et Friedrich assistent à une représentation. La première page du chapitre consacré à cette soirée rappelle précisément l'intrigue de l'opéra, et ce, par l'intermédiaire du regard de Friedrich qui ne manque pas de s'identifier à Tamino.

L'intérêt se manifeste donc d'emblée : l'opéra sert à révéler la situation de Friedrich, à lui ouvrir les yeux (en même temps que ceux du lecteur), mais aussi à souligner les différences entre Franz et Friedrich puisque le premier « avait déjà entendu trois fois cet opéra, il le connaissait presque par coeur » (p. 151), tandis que le second le découvre seulement à cette occasion. Malgré sa bonne connaissance de l'oeuvre, ce n'est pas Franz mais Friedrich qui tente de comprendre et d'élucider les mystères du livret dont il tire aussitôt un parti personnel :

***Friedrich en sortit bouleversé : par la beauté du chant mais surtout parce que, venu en simple spectateur curieux du dernier ouvrage de Mozart, il avait découvert une oeuvre qui parlait d'Élisa. Am., p. 151.***

Chaque étape de la quête initiatique de Tamino correspond pour Friedrich à une étape de sa propre histoire, mais est-ce là un moyen de justifier une fuite ou d'en comprendre le sens ? Cette question se pose, menaçant la sincérité de la démarche du personnage et modifiant le sens général du roman, car comment affirmer que Tamino, grâce à ce transfert avantageux, ne peut pas être, pour Friedrich, un moyen de se donner bonne conscience ? En effet, si cette comparaison des deux couples est intéressante, ne révèle-t-elle pas cependant des failles et des incohérences ?

***Son éloignement momentané d'Élisa correspondait à l'obligation du silence ; par le feu de leur exigence intérieure, ils brûleraient toutes les impuretés qui subsistaient en eux ; et, par l'eau du baptême nuptial, ils entreraient dans une nouvelle vie. Le jeune homme crut comprendre pourquoi un obscur instinct l'avait toujours empêché d'écrire à Élisa depuis son départ. Am., p. 151.***

Ici, il est vrai, les mots du narrateur principal nous aident, et en particulier cette formule : « [il] crut voir », car comment adhérer sans réticences à cette analyse qui semble trop parfaitement adaptée à la situation de Friedrich ? Celui-ci n'oublie-t-il pas par exemple que personne ne lui a imposé de telles épreuves à surmonter mais qu'il s'est mis lui-même en route, et cela sans fournir la moindre explication de son départ à sa fiancée : ne saisit-il pas plutôt l'analogie de la séparation comme un alibi inespéré ? Cette séparation devient à ses yeux un « rite », c'est-à-dire une étape indispensable et obligée qui lui ôte toute responsabilité et lui fournit du même coup un motif supérieur obéissant aux ordres d'un inconscient collectif ou culturel. Ni Sarastro, ni Reine de la nuit ne hantent

[114] *Gogol,* p. 147.

le ciel du jeune héros, mais, dans ce double modèle du couple, il trouve matière à réflexion et une première occasion providentielle d'ouvrir les yeux de Franz quant à la nature de son désir. L'opéra, comme pour Roman, héros d'*Une fleur de jasmin à l'oreille,* offre ici, au-delà d'un plaisir et d'un divertissement, un repère, une confirmation aux pensées et aux désirs de Friedrich :

***— Tout est symbolique dans cet opéra, Mozart n'a laissé aucun détail au hasard. Selon toi, quelle intention a pu le guider lorsqu'il a décidé de faire du couple de Tamino et Pamina un couple stérile ? Am., p. 153.***

Les quatre pages consacrées à la discussion du livret, où s'exprime le désaccord des deux amis, sont essentielles. D'une part, elles introduisent une question centrale du roman : les enfants et le mariage sont-ils la finalité de l'amour et, au-delà, la seule réalisation possible de l'amour ? D'autre part, c'est aussi l'illustration de l'opposition d'une sexualité à visée de procréation par l'intermédiaire de Papageno et de Papagena et d'une sexualité à visée de volupté avec le couple de Tamino et Pamina. Enfin, c'est là un très rare exemple de l'oeuvre romanesque où les personnages vont moins loin et sont moins libres que ne l'était l'essayiste de *L'Arbre jusqu'aux racines :*

***— Oui, Franz, c'est une idée énorme, un coup d'État scandaleux, une nouveauté d'une portée incalculable. Pour la première fois quelqu'un nous dit que la sexualité peut être dissociée de la procréation. Am., p. 155. Friedrich n'osait pas lever les yeux vers son ami. Il devinait qu'un événement inouï venait de se produire dans leurs relations, mais ni l'un ni l'autre n'était prêt à le regarder en face, tous deux cherchaient à le chasser de leur esprit, et ils pressaient le pas, ils couraient presque, accrochés l'un à l'autre, pendant que la neige fondue s'infiltrait dans leurs souliers. Am., p. 156.***

L'argument du dernier opéra de Mozart révélé par Friedrich est donc le premier point de discussion et de désaccord sur le désir entre les deux amis qui, effrayés mais pour des raisons différentes, prennent la précaution de ne pas tirer de conclusion. Au-delà d'un obstacle moral, il s'agit d'une impossibilité à partager la même conception de la vie. Des points de suspension remplacent donc les développements que Dominique Fernandez exposait dans *L'Arbre jusqu'aux racines :*

***Le couple parfait doit être un couple stérile : tel est le dernier décret lancé par la volonté paternelle, telle est la dernière brimade cachée sous la générosité apparente. Cela n'est pas dit dans l'opéra directement, mais sous la forme humoristique et malicieuse du duo final entre Papageno et Papagena. Le souci de la procréation n'est nullement absent de La Flûte enchantée, mais voilà : au lieu d'être confié à Pamina et Tamino, le couple parfait, il revient à Papageno et Papagena, le couple imparfait. L'oiseleur et sa compagne peuvent tant qu'ils veulent se réjouir des nombreux petits Papageno et Papagena qui viendront bénir leur mariage : le spectateur n'aurait garde d'ignorer l'intention satirique de ce délicieux intermède. Papageno et Papagena ont échoué, par lâcheté ou par déficience congénitale, dans toutes les épreuves affrontées victorieusement par Tamino et par Pamina : c'est un sous-couple, formé de sous-êtres. [...] Les deux partenaires, ainsi, demeurent exclus de la béatitude androgyne. Malheur à qui croirait qu'en « offrant des enfants à leur amour », les dieux ne se moquent pas de leur union ! Arbre, pp. 296-7.***

On ne retrouve pas cette certitude ni cette tranquillité des propos dans *L'Amour :* les deux jeunes personnages, et Friedrich en premier lieu, se sont identifiés au couple qui accède à « l'androgynie » et se sentent trop concernés pour pouvoir assumer la signification de cette merveilleuse fable. De plus, le silence laisse supposer une transposition de l'intrigue : le couple concerné n'est pas celui de Friedrich et d'Élisa (laquelle propose le modèle conventionnel du couple marié fondant une famille, comme le montre l'image de la Vierge à l'enfant de la chapelle Sixtine à laquelle elle voue une admiration particulière) mais bien celui que cherche obstinément à former Friedrich avec Franz. Enfin cette découverte d'une liberté et d'une possibilité nouvelles cautionnées par la musique, les mots du livret et la progression dramatique de l'opéra est une cause de tourment, de crainte et d'angoisses dont les raisons restent différentes pour chacun des deux héros, mais dont une fois encore l'expression est annoncée par Mozart.

***Plus douce était la chaleur de ce corps qui se serrait contre le sien, plus proche il sentait la menace, même s'il n'en avait qu'une notion confuse. Essayait-il de ralentir, c'est Franz qui l'entraînait précipitamment. Chacun se disait : « Nous pouvons donc faire ce que nous voulons ! » La musique de Mozart les avait enlevés sur ses ailes. Comme Tamino, ils découvraient leur liberté, mais au lieu de la mettre à profit, ils se seraient plutôt écriés, tel le jeune prince dans son premier air : zu Hilfe, zu Hilfe ! À l'aide ! À l'aide ! Am., p. 156.***

Ici le lecteur n'entre pas dans la salle de spectacle mais assiste aux réactions des personnages qui sont chargés de lui remettre en mémoire l'oeuvre par leurs réactions sensibles. En revanche, Dominique Fernandez nous fait pénétrer et assister au spectacle dans *L'École du Sud* où l'opéra est un moyen de comprendre le sens du plaisir musical sicilien et l'organisation de la société dont les coutumes et les réactions se manifestent avec éclat et sont commentées par don Raimondo et Adeline dans un chapitre dont le titre, *Les révélations de l'opéra,* est en soi un programme :

***Pourquoi ne se taisait-on pas ? Comme toutes les personnes qui n'aiment pas la musique pour elle-même mais pour le recueillement avec lequel on l'écoute, Adeline avait fort goûté Lohengrin. Les billets offerts par Mme Napoule avaient rallié la jeune fille à l'évangile de Bayreuth ; et maintenant les yeux fermés pour s'en pénétrer mieux, elle s'abandonnait sur les longues phrases déroulées par les cordes. L'ouverture serait le plus beau moment de l'ouvrage, se disait-elle, persuadée en bonne Française doublée d'une fervente wagnérienne, de l'infériorité naturelle de l'opéra italien. [...] Ayant rouvert les yeux, elle s'aperçut que personne n'écoutait. Éc. Sud, pp. 170-1.***

Ces « révélations de l'opéra » sont autant de confirmations à ses soupçons et donc de cuisantes déceptions pour Adeline, qui prend conscience non seulement de l'absence de respect du public, bruyant et désinvolte, mais aussi de la place sociale qu'occupent réellement les Vasconcellos, illustrée dans la répartition des loges : « le fils de la *padrona di casa* avait beau se faire appeler *don* et graver sur ses cartes de visite *don Raimondo,* il n'aurait jamais droit qu'à la septième loge après la loge royale. » (p. 172). Aller à l'opéra ne peut donc plus, pour elle, constituer une flatterie de sa vanité, et, ne trouvant pas non plus la messe à son goût, elle ne peut plus que s'indigner de ne pouvoir être en mesure de goûter au plaisir de la musique, de ne pouvoir l'écouter. C'est une double et bien désagréable révélation, qui renseigne cependant de façon exemplaire le lecteur, cette fois

par la bouche de don Raimondo, sur la mentalité et l'attitude des gens du Sud face à l'art :

***Dans les religions vivantes, règne cette désinvolture familière qui vous choque. À Paris, quand vous allez à l'opéra, c'est pour vous interdire tout ce qui n'est pas une pieuse application à la musique. Pour nous au contraire, l'opéra est le lieu de toutes les permissions. [...] Chacun est là pour son plaisir, et le plaisir ce n'est pas seulement prêter l'oreille à ce qui se chante sur la scène, c'est faire soi-même du bruit, bavarder, manger, s'ébrouer, se livrer sans contrainte à tout ce qui est susceptible de rendre heureux... Éc. Sud, p. 174.***

« Se livrer sans contrainte » : l'expression résume en effet cette conception du plaisir pris dans une forme d'art vivante et montre aussi comment le public réagit unanimement au spectacle, attendant les mêmes instants de performance vocale dans la soirée (ce qui indique malgré tout une certaine culture musicale et la connaissance de l'oeuvre), mais c'est également, selon le récit, le lieu du plaisir par excellence, lieu où, bien que rigoureusement rangé, selon le statut social, le public vient pour le spectacle et pour faire son spectacle, comme le montrent les verbes d'action de cet extrait.

## 2) La bouche

Dans les romans mais aussi dans les récits de voyage de Dominique Fernandez, la gourmandise, la musique et l'architecture baroque sont étroitement liées et même reliées les unes aux autres, si l'on fait exception du cas de Saint-Pétersbourg où la pâtisserie n'existe pas. Il se montre très sensible à ce qu'il nomme « l'art sucrier », et nombre de ses romans comportent une scène consacrée à la dégustation commentée de pâtisseries. L'art du chant procure ainsi une volupté extraordinaire dont les sensations les plus intimes sont dévoilées par la comparaison à la pâtisserie et à la sculpture :

***Le plaisir, oui, le plaisir le plus vif montait des profondeurs de nos corps et se répandait par nos gorges en notes cristallines qu'elles chantournaient à ravir. Les sons, non plus simple vibration des atomes ébranlés dans l'espace mais chaude matière et vivante émulsion, avaient l'épaisseur de la crème, la transparence, le velouté du damas, le panache du jet. Porp., pp. 135-6.***

Derrière ce magnifique éloge de la voix, ici d'autant plus chère et propice à la rêverie voluptueuse qu'elle a à jamais disparu, apparaît cette complicité entre la gourmandise, le plaisir de la bouche, et le matériau précieux qui donne une apparence plus concrète mais non moins ineffable à cet art. D'ailleurs, ce rapprochement est non seulement fréquent mais forme une véritable unité associant les différents sens et les différents modes d'expression artistique, comme le souligne *Le Banquet des anges* :

***Crème fouettée : il faudra nous demander aussi pourquoi les peuples du croissant sont également plus friands de gâteaux, pourquoi ils en fabriquent de bien plus voluptueux que partout ailleurs. Coïncidence ? ou chaîne mystérieuse et ininterrompue qui rallie art baroque, opéra et pâtisserie dans une ronde sensuelle et gourmande ? Banquet, p. 52.***

C'est, bien entendu, la seconde partie surtout de cette question qui semble intéressante, car de quoi est justement faite cette « chaîne mystérieuse », et vers quel « banquet » les anges convoqués ici par Dominique Fernandez se précipitent-ils ? De réponse, nous n'en trouverons pas dans *Le Banquet des anges,* ou plus exactement nous n'en trouverons

que quelques éléments qui, tels des indices, jalonnent le chemin des deux compagnons. Ainsi, peu à peu, statues de saintes en pâmoison, art vocal et pâtisserie sont réunis sous l'expression générique : « arts oraux ». Ces différentes sources de plaisir et d'émotion sont liées tour à tour à l'angoisse et à la sexualité, à la mort et au temps.

***Feliciano, avec un talent musical plutôt moyen, était l'incarnation du chant érotisé. Dans sa voix, je sentais comme le contact d'une main, comme le frôlement d'une bouche — Dieu me pardonne, je sentais le don de sa chair, trouble et juteuse émanation de ce qu'il y avait de plus charmant dans son corps. Je finis par me taire, engourdi par cet épanchement liquoreux. Porp. , p. 136.***

Les sensations procurées par l'art vocal dépassent donc les limites du langage, nous restons ici dans le domaine de la suggestion, et si rien ne nous est clairement montré ou désigné, c'est d'une part pour conserver le charme mystérieux et indicible de la scène, et, d'autre part, pour éviter sans doute de céder à une analyse trop précise, qui romprait la magie et la poésie de l'instant, ou à une description minutieuse qui en ôterait la séduction et l'originalité.

Ailleurs, la statuaire baroque devient elle-même élément musical, et c'est la culture et la passion de Dominique Fernandez ou de Ferrante Ferranti qui prennent alors le relais. Dans *Le Banquet des anges* — où la révélation enthousiaste apparaît dès le deuxième chapitre dont le titre une fois encore sert nos propos, « La bouche ouverte » —, les statues deviennent des héroïnes ou des héros (saint Sébastien) prêts à chanter les plus beaux airs du répertoire lyrique [115].

***Douleur ; extase ; paroxysme dans la douleur et paroxysme dans la jouissance ; prostration qui n'est que le degré ultime de la volupté : les thèmes du baroque ne sont-ils pas les mêmes que ceux de l'opéra ? 011Banquet, p. 25. Thérèse [dans l'église Santa Maria della Vittoria] reçoit le dard de l'ange sur un plateau d'opéra, devant un public de seigneurs qui se penchent de leurs loges à droite et à gauche de la scène. « Quel art divin ! » s'est exclamé Stendhal [...], sans se demander si cette beauté en transes n'était pas le portrait d'Eurydice, la première des héroïnes lyriques, ou d'une autre de ces femmes excessives qui ont pour nom Desdémone ou Elvire, Médée ou Norma, Lucia et Thanatos, entre la béatitude et l'épuisement, toutes terrassées par un trop-plein de sentir et de jouir. Banquet, p. 27.***

***« Trop-plein de sentir et de jouir*** », il faut retenir cette expression en se demandant si l'image de la gourmandise et de la pâtisserie, qui par son raffinement extrême vient aussi prendre une place au bout de cette découverte, est une simple illustration ou si au contraire elle vise à établir un lien plus profond et plus complexe. Friedrich, dans son journal, nous fournit un élément de réponse et ouvre une perspective plus large encore :

Oralité de saint François : le chant, les gâteaux. L'ascète qui se nourrissait d'herbes sauvages et de fruits ramassés dans les champs se laissa vaincre par l'effusion sucrière, proche parent de l'épanchement vocal.

***Impossible de douter que, dans sa jeunesse, à ces deux plaisirs de la bouche il n'ajoutât le troisième : le baiser. Am., p. 266. À l'inverse de Franz, dont le tempérament placide se contente d'une vie sexuelle intermittente, les besoins de***

[115] Cf. *Le Radeau de la Gorgone,* pp. 233-5.

***François devaient être impérieux. Qu'il fût avide et enthousiaste de la vie, sa légende abondamment le prouve. Pourquoi donc, s'il aimait chanter, se promener, parler aux oiseaux, marcher en dansant sur les routes, cueillir des fleurs, tendre son visage au soleil, se rafraîchir dans l'eau des fontaines, acceptait-il de prendre sa part à toutes les joies des hommes, sauf à une seule ? Pourquoi voulut-il se mortifier dans une seule partie de son corps ? Am., p. 267.***

Avec une audace qui permettait déjà à l'auteur du récit de voyage de transformer un lieu de culte en « plateau d'opéra », c'est-à-dire en lieu de spectacle dont le sens sacré dépasse les strictes limites religieuses, Friedrich s'autorise ici à rendre humain le saint au point de le nommer « François » et de lui donner une sexualité, ce qui revient à modifier les données hagiographiques et à concevoir le plaisir dans une totalité indivise : du « chant » au « baiser », de « l'effusion sucrière » à « l'épanchement vocal », de l'amour de la nature à la sexualité. Si l'on suit ce principe, on ne peut pas s'étonner que la musique elle-même, personnage de cette voluptueuse farandole, satisfasse des besoins d'ordre sexuel justement (comme le suggérait déjà l'émoi de Porporino en écoutant chanter Feliciano) et mette aussi en scène la nourriture, la sexualité et la mort :

***Le héros de Mozart [don Giovanni] essaye lui aussi d'amadouer le Commandeur par une offrande généreuse d'aliments. Le thème libertin ne serait que secondaire. Dans le folklore de Naples, on trouve fréquemment associés banquets funèbres et débauches érotiques, cuisine et sexe n'étant que les moyens de lutter contre l'angoisse et la mort. Nourriture, éros et thanatos : s'étonnera-t-on que le plus beau de tous les opéras et le chef-d'oeuvre de la musique baroque ait puisé à ces trois sources ? 011Banquet, p. 339.***

Inspiré par les analyses de Roberto De Simone [116], Dominique Fernandez montre comment les trois inquiétudes essentielles de l'homme sont représentées par la musique baroque et par le plus grand de ses compositeurs. Mais cela amène encore une autre question, car si la musique, dans sa nature abstraite, offre un plaisir qui échappe à l'homme, une grâce insaisissable, la statuaire baroque et la gourmandise ne partagent-elles pas des caractéristiques communes en donnant un plaisir limité dans le temps, dont les qualités sont précaires et la nature éphémère ? Souvenons-nous en effet du vocabulaire musical qu'emploie l'auteur pour décrire les rapports qu'entretiendrait la statue de sainte Thérèse avec la lumière « d'un éclairage diffus » : « de son corps secoué de frissons irradierait une clarté vacillante où nous reconnaîtrions l'équivalent lumineux du vibrato musical. » (p. 27). Enfin, rappelons-nous aussi quel attachement montre Dominique Fernandez pour ce qui comble un désir sans le laisser entièrement satisfait, pour les sources de plaisir qui savent ménager une place au manque :

***Jeu du désir, de la beauté et de la lumière. [...] Nulle part mieux qu'ici [Ottobeuren] ne se comprend que le baroque est l'art de l'instant, qu'il ne cherche pas à fixer l'éternel, mais à saisir — ou à manquer —la minute présente et fugace. Sous la frivolité trompeuse de ces stucs et de ces dorures, se cache un sentiment tragique de la vie. Tout glisse, tout s'enfuit, rien ne demeure. La beauté elle-même, refuge des âges classiques, est une illusion, un leurre. Banquet, p. 147.***

Pour saisir le sens de ce plaisir, le recours à la comparaison est indispensable il s'agit non

[116] Ethnomusicologue napolitain, artisan de la redécouverte des musiciens baroques italiens.

seulement de souligner l'interdépendance des trois arts mais aussi de montrer la complémentarité naturelle des sens (la vue, l'ouïe, le toucher) pour évoquer la sensualité d'une sculpture en convoquant l'image et la texture de la crème fouettée ou le velouté d'une voix. Tenter de saisir ce qui échappe et change sans cesse, mais renoncer à l'expliquer pour se résigner au prodige de ces voluptueuses apparitions.

Le mot, ici, le plaisir de l'évocation gourmande par le lexique de la pâtisserie, de la jubilation ou de l'extase constitue d'ailleurs en soi un plaisir. Le plaisir de l'écriture, s'il nécessite une technique, — la phrase comme la statue doit tenir debout —, n'en demeure pas moins dispensateur de volupté, et créateur d'une musique...

## 3) Le mot gourmand ou la musique fernandezienne

Sensible au son du mot qui désigne la pâtisserie, Dominique Fernandez écoute d'abord le nom du gâteau, plaisir auditif précédant celui de la dégustation, promesse d'un plaisir gustatif, rêverie, qui étire, avant et après lui, l'instant voluptueux. La langue italienne se prête particulièrement à cette berceuse gourmande, langue naturellement musicale par ses sonorités et ses accents. Porfirio, avant de considérer avec indignation le « matefaim » auvergnat [117], s'extasie devant les « patelles » du Santo Spirito à Agrigente, au début de son long et émouvant récit :

***« Patelles » était correct, je n'aurais pas oublié ces deux syllabes dont la sonorité ronde, franche, généreuse correspond si bien à la substance drue et ramassée de l'objet qu'elles désignent. « Pa » — un départ lent, appuyé, sur une consonne sourde qui n'évoque qu'un aspect du gâteau, sa teneur en oeufs, en sucre, en lait, sa valeur nutritive — suivi d'une envolée lyrique, ce « telles » qui fuse et vibre comme un coup de cymbales, annonçant en fanfare que les cônes aux amandes de Santo Spirito n'ont rien à voir avec le banal massepain. Éc. Sud, p. 16.***

Le mot et le souvenir du goût, de la saveur et de la consistance de la pâtisserie sont ici intimement liés, Porfirio y trouve le sens du plaisir avant même d'avoir pu goûter pour son retour en Sicile aux patelles de sa terre natale. Les différents sons, par une adéquation que le personnage révèle, mettent en valeur la qualité et l'originalité de la pâtisserie. Sons et goût, plaisir du mot et plaisir du palais sont ici mêlés.

Dans *Le Radeau de la Gorgone,* où la pâtisserie vient participer à la description de l'architecture baroque, une halte qui, faute d'être pâtissière, rappelle cependant la gourmandise du mot, son sens direct.

***Mot [giugiolena] d'une consistance extrêmement savoureuse, qui se prononce « djioudjiolena », avec l'accent tonique sur le « e », et remplit la bouche comme un fruit bien charnu. [...] La giugiolena, c'est la pierre de Syracuse, notre pierre. Je lui fais répéter plusieurs fois ce mot, d'abord parce qu'il me plaît et qu'il n'est pas facile à retenir, ensuite parce qu'il a établi un lien entre la soeur et nous, comme une complicité. Aimer le baroque, n'est-ce pas en premier lieu, peut-être, en dehors de toute question d'histoire, de religion, d'art, de style, savoir déguster,***

[117] *Éc. Sud,* p. 255.

***dans un décor où le Chevalier à la rose pourrait venir courtiser la comtesse Almaviva, quatre syllabes aussi chantantes, aussi pulpeuses, en vrais gourmets que ne dérangent ni la préséance qu'occupent dans l'opinion publique les monuments de l'époque arabo-normande, ni le soupçon que la Contre-Réforme a cherché à toucher par les sens davantage que par la foi ? Gorgone, p. 229.***

Il ne s'agit pas d'un gâteau ici, mais de la pierre des dalles d'une église ; toutefois l'effet est le même, la recherche du plaisir dans les sons et la forme d'un mot, l'intérêt pour la rondeur des syllabes : des critères subjectifs et charmants qui visent à révéler une sensibilité, à attirer l'attention sur le génie d'une langue, sur la beauté et la rareté d'un mot, son mystère incantatoire, comme une petite musique de sons capable de suspendre le temps, d'imposer une pause dans un récit ou dans une explication. Au plaisir du mot, le temps et les questions culturelles ou religieuses sont suspendus, il ne reste que le rêve, propice à la transposition de la réalité, — d'où l'apparition imaginaire des deux héros de Richard Strauss et de Mozart au coeur de cette église San Filippo Neri, laquelle devient « un pimpant et lumineux boudoir ».

On pourrait multiplier encore ces exemples tellement ils sont fréquents, mais ils montrent tous au fond la fonction de cette comparaison : ce n'est pas pour banaliser le spectacle baroque mais bien pour le magnifier que Dominique Fernandez le compare à un plateau d'opéra ou à de la pâtisserie ; au reste, pour lui, le gâteau porte en lui le secret d'une civilisation, son degré de culture et de raffinement, si bien que déguster un gâteau reste un acte sacré, exceptionnel, qui requiert une mise en scène et un cadre précis, comme... tout office religieux.

Musique du mot et musique des mots. Les critiques qui se sont intéressés à Dominique Fernandez ont souvent souligné la récurrence de certains motifs ou questions romanesques mais jamais, comme on peut le faire pour Modiano ou Marguerite Duras, la présence d'une petite musique. Or, une musicalité (le terme est peut-être plus approprié à un écrivain comme Dominique Fernandez qu'il est bien difficile de pasticher) qui ne tient pas qu'à de simples répétitions, mais à des figures musicales, à des rythmes, des thèmes et des développements, est bel et bien présente dans cette oeuvre.

Dans les récits de voyage, se manifeste principalement le besoin « d'attaquer ». Une phrase courte qui assène une affirmation inattendue, donc brutale, marque le début de chapitres que l'auteur juge particulièrement important : « Il n'y a pas de beaux monuments à Vienne [118] », ou : « Plutôt sinistre, la Palerme d'aujourd'hui [119] », ou encore : « Baroque, Saint-Pétersbourg ? [120] ». Le développement de ces sentences ou de ces questions rhétoriques forme l'ensemble de chaque chapitre. Il s'agit là d'un moyen d'attirer l'attention du lecteur en lui fournissant dans une économie initiale le sujet de ses réflexions et l'ensemble de ses découvertes, une sorte de conclusion anticipée, chargée de susciter la curiosité. En cela, cette habitude stylistique semble comparable à l'accord musical ou au thème qui sont ensuite développés tout au long de l'oeuvre. Des phrases

[118] *Le Banquet des Anges,* p. 239.

[119] *Le Radeau de la Gorgone,* p. 35.

[120] *La Perle et le croissant,* p. 547.

affirmatives, des sentences, des questions rhétoriques, mais aussi de véritables interrogations sur le sujet exploré et sur le texte écrit par l'auteur : « Pourquoi ce besoin d'inscrire le jour en tête de chaque nouvelle promenade » [121] ? Là encore, l'effet recherché est l'immédiateté, l'écrivain veut donner l'impression à son lecteur que le texte est en train d'être créé, le récit semble donc vivant et spontané, l'instant que va vivre le lecteur promet d'être unique, donc irremplaçable. Le récit de voyage devient une sorte de récit « en direct », écrit sur le vif, et prend la forme d'un journal. Le rythme accéléré par la brièveté de ces phrases (souvent nominales), est également un moyen de concentrer l'énergie et le sens du chapitre, de donner un nerf et une vivacité au récit.

Cependant, on découvre quantité d'autres rythmes de la phrase dans les romans de Dominique Fernandez, qui a d'ailleurs déclaré [122] travailler « avec un magnétophone pour écouter [s]es phrases », et « avoir composé *Dans la main de l'ange* en trois parties comme une symphonie ». Le rythme, toujours lié à la situation particulière du narrateur, est par définition très changeant. Ainsi les phrases explicatives, plutôt longues, dont certains éléments sont soulignés par la mise entre tirets, relèvent de l'analyse et de l'interprétation de souvenirs ou d'éléments précis, elles visent plus à la clarté et à la précision qu'à traduire le rythme d'une pensée et son déroulement. Cette phrase de Pier Paolo (écrite après avoir eu recours à un prostitué) montre comme procède la narration : d'abord l'analyse générale de la scène, puis la description du rôle qu'y a tenu le narrateur.

***La mutation de Rome nous avait figés dans deux rôles distincts et aussi atroces l'un que l'autre : lui dans la catégorie économique du prostitué, moi dans la catégorie psychologique de l'homosexuel — l'homosexuel, oui, puisqu'il faut enfin lâcher le mot, invention des médecins et des flics, symbole linguistique de mon abdication devant le pouvoir, livrée de domestique que je venais de revêtir en montant dans cette chambre, néologisme aussi affreux que l'espèce d'individus qu'il désignait. Ange, p. 293.***

La présentation d'un lieu, Rome, qui a également sa part de responsabilité, dans l'acte auquel Pier Paolo a eu recours, est suivi de deux points qui permettent d'introduire en parataxe une suite d'équivalences qui dessinent la progression de la conscience du narrateur, une ascension constante du sentiment de sa déchéance.

Or, tandis que ces phrases traduisent un effort de rigueur et d'ordre, et par ces différents procédés, donnent un relief et une couleur à ces conclusions, les étirant vers l'acmé psychologique et lexicale, le caractère confidentiel de certains propos est à l'inverse servi par des phrases brèves qui reproduisent la tension dramatique, reflètent l'enjeu de l'écriture, l'extrême et intense engagement du narrateur, une écriture indispensable, forte, belle et dense, qui émeut le lecteur.

***Ce qui nous a unis, ce qui nous a séparés, en avons-nous parlé une seule fois entre nous ? Tu ignorais, avant de m'épouser, à qui tu te liais. Ton enfance, ta jeunesse m'étaient pareillement inconnues. La domination que tu as toujours exercé sur ton corps te consentira de repousser l'échéance, tant que ces pages n'auront pas reconstitué nos deux vies, avant et après notre mariage, et tiré au***

[121] *Le Banquet des Anges,* p. 305.

[122] Propos tenus lors de l'émission de Jacques Chancel « Radioscopie », en novembre 1982.

***clair, dans la mesure du possible, les causes de notre échec. Qu'à nos âmes désolées du silence accumulé entre nous, cette réparation au moins soit accordée. Tu ne mourras pas avant d'avoir su. Éc. Sud, p. 28.***

Cette progression sensible par touches successives dont l'effet est très poignant, est faite de groupes fortement unis que l'on pourrait rapprocher des spasmes nerveux du sanglot, qui traduisent une extrême tension physique et mentale. Il n'est peut-être pas abusif d'y voir une sorte de *staccato* dans l'organisation des mots, mis en valeur par l'emploi de la virgule et redoublé par le caractère alternatif du regard de Porfirio, posé tour à tour sur la destinataire et sur lui-même, exprimant la recherche obstinée d'un dialogue. Toutefois, cette expression qui détache et accentue chacun de ses éléments est tempérée par la forte unité sémantique qui souligne le *crescendo* émotif.

Ailleurs, dans le dialogue, des phrases laissées en suspens[123] traduisent là encore une situation psychologique, une gêne, une hésitation ou un embarras, qui peuvent évoquer, au plan musical, l'utilisation de la pause ou du silence, ce qui révèle le respect d'un rythme, celui de la vie, et qui indique la nature même de cette recherche expressive de l'écrivain : la création d'un réalisme psychologique.

Il faut enfin évoquer, à l'inverse du *staccato* ou du silence, le *legato* qui apparaît dans un chapitre [124] vierge de toute ponctuation, à l'exception d'une proposition entre parenthèses, mais tout en précisant que c'est la seule apparition de cette forme un peu déconcertante dans son oeuvre. Ce monologue intérieur s'apparente à une antienne, des mots étant répétés d'une façon lancinante et produisant un effet de redondance qui augmente la nature presque pathologique du ressassement d'Henri. D'autre part, on trouve dans cette page plusieurs groupes de mots en italique, qui, placés les uns à la suite des autres, semblent constituer la base thématique de ce discours intérieur.

*

La place de la musique, variée et importante dans l'oeuvre de Dominique Fernandez est avant tout liée à une profonde passion : elle permet de distraire, elle donne du sens, et enfin elle révèle au personnage ses secrets. Écouter de la musique, c'est donc, pour le personnage, mieux se connaître. Mais nous l'avons vu, le langage même de l'écrivain, au-delà de ce que l'on nomme « la petite musique d'un écrivain », traque la musicalité, la sonorité d'un mot — souvent italien —, reproduit dans le rythme de sa prose une situation psychologique, un état d'âme. Cette écriture manifeste donc de très grandes capacités musicales, elle sait faire la place au silence, varier sa forme du *staccato* au *legato,* réveiller le lecteur par des attaques, mais cela sans gratuité ni concession aux modes.

Dominique Fernandez crée une esthétique romanesque originale qui opère une fusion idéale entre les grands courants esthétiques : baroque, romantique et classique. Baroque dans son inspiration, romantique dans son rapport à la mythologie et à l'histoire, et classique enfin dans son écriture. L'ange assume aussi le rôle de relier les unes aux autres ces trois dynamiques particulières.

[123] *Paria,* pp. 245-6.

[124] *Écorce,* pp. 42-3.

# CHAPITRE V : LA MUSIQUE DES ANGES

## 1) Anges et musiciens

La fascination de Dominique Fernandez pour les anges apparaît de façon évidente, attendue dans un livre comme *Ailes de lumières,* mais aussi, et de façon plus surprenante peut-être, dans son oeuvre romanesque, à travers des personnages principaux comme Feliciano et Franz. Ces deux-là sont des anges et des musiciens, ils méritent donc à ce double titre que l'on s'intéresse à eux ici. De plus, quel plus magnifique contraste espérer que celui qui distingue ces deux personnages, représentants complémentaires de la classe séraphique des musiciens ?

Feliciano, l'ange de chair et de plaisir, semble s'opposer à Franz, l'ange insaisissable par nature, qui reste hors de portée de l'homme. Mais s'opposent-ils ou se complètent-ils ? Qui les nomment « anges » et pourquoi ? Le cas de Feliciano peut sembler plus simple, à première vue ; pourtant, comment a-t-il mérité sa place dans l'escadron des anges ? Ici, le narrateur (Porporino) qui rédige ses mémoires a une importance considérable : ami et voisin de chambre de Feliciano, il a suivi toute la jeunesse de son camarade, depuis son entrée au Conservatoire jusqu'à sa mort. D'emblée, c'est l'indépendance du jeune castrat qui retient l'attention : indépendance à l'égard du souvenir de son père, vis-à-vis de ses amants et même de ses amis.

***Ta défense était d'être sans défense. Tu manquais les cours, tu étais toujours en retard dans les exercices, tu passais bien plus de temps à te choisir des bonbons chez Startuffo qu'à étudier tes vocalises, avec cela tu ne te cachais nullement, et quand le maestro croyait de son devoir de t'adresser une réprimande, tu le regardais avec un si joli sourire ! « Mettez-moi à la porte, si je n'ai pas le bonheur de vous plaire ! » Porp., 125.***

La liberté et la séduction sont les deux lignes fortes de Feliciano. Libre, puisqu'il ne veut ni ne doit s'attacher à rien ni à personne, restant dégagé de toute contrainte, de toute obligation. Séducteur, puisqu'il exerce une sorte de magnétisme sur tous les êtres, sans accepter toutefois de se sentir lié à celui qu'il a ainsi ravi. Toutefois, Feliciano dépend de sa faculté à séduire, car seul le regard sur lui semble capable d'animer sa grâce et même le maintenir en vie, selon l'avis de Porporino. Le regard, avec Feliciano, est totalement investi de son pouvoir magique, il est à la fois le signe de la reconnaissance et celui de la captation, la puissance de l'amour et celle de la mort.

***Tu essayais le clavecin, la flûte, le hautbois. Doué pour tout. Le violoniste te regardait jouer de la flûte, en se disant avec chagrin que tu étais entré dans sa vie par miracle, qu'il t'avait déjà perdu. Personne ne put te garder plus d'un mois dans la même occupation avec lui. Tes ennemis affirmaient que tu manquais de caractère. Tu avais peur, selon eux, de persévérer dans une étude où les résultats pour finir ne seraient sans doute pas si brillants. On aurait pu dire avec plus de vérité peut-être, que tu fuyais tes camarades par délicatesse. Tu ne voulais pas***

***les faire souffrir en leur accordant une préférence qui les eût trompés sur la place qu'ils tenaient dans ton coeur. Porp., p. 124.***

Excessif, insaisissable, il l'est, telle une créature dotée d'un corps mais échappant à tout pouvoir ou à toute loi ordinaire, qu'il s'agisse de la possession amoureuse ou de l'obligation tout humaine à faire un choix. Il reste miraculeusement et mystérieusement disponible à tout. Dépassant les limites communes de l'entendement, il semble divin et tout disposé à incarner ou plutôt à représenter la musique dans son état primitif, à mi-chemin entre son origine dionysiaque et son origine orphique. Créature de l'instant, il possède également le génie de l'improvisation, cherchant son plaisir dans la pleine capacité de sa séduction, ne tarissant jamais d'imagination pour subjuguer son public, pour se distinguer, et ce, dans n'importe quelle occasion.

***On nous habillait en angelots, pour veiller autour des cadavres d'enfants. Nous formions deux équipes de quatre, qui se relayaient chaque demi-heure. Il fallait rester à genoux près du cercueil ouvert et prier dans cette position pendant toute la nuit qui précédait la cérémonie funèbre à l'église. Des ailes en vraies plumes pendaient à nos épaules. Un bandeau pailleté brillait dans nos cheveux. Porp., p. 99.***

Une obligation, un devoir commun à tous les jeunes castrats du Conservatoire se transforme pour Feliciano en des possibilités de montrer sa personnalité, de se faire remarquer comme un être hors du commun, grâce à des intuitions et à des improvisations dont les moyens restent mystérieux pour Porporino lui-même. Il semble partout et toujours de hisser au-dessus des contraintes et montrer à quel point il est nécessaire, indispensable et éblouissant par une beauté qu'il sait mettre en valeur, et semblant ainsi prouver qu'il n'est pas seulement désigné pour exécuter une tâche mais élu pour accomplir une action extraordinaire.

***Feliciano, une fois, fut désigné pour cet office. Il sut, je ne sais comment, qu'à la lumière des cierges on avait l'air pâle comme la cire et lugubre. Il s'arrangea pour se colorer délicatement les lèvres et les joues d'une couche de fard rose, ni trop ni trop peu. Dieu seul pourrait dire par quel subterfuge il se l'était procuré et qui lui avait appris à se maquiller avec ce goût. Porp., p. 99.***

Incapable d'expliquer cette scène dont Feliciano sait merveilleusement tirer parti, Porporino invoque Dieu dans cet extrait, ce qui d'une certaine façon nous montre déjà la part mystérieuse de cet être. D'autre part, cet épisode annonce le destin du jeune castrat et fait la preuve de son essence hors du commun, de l'ordre du divin, de l'extraordinaire (il n'est désigné qu'une seule fois pour cette obligation) et du surnaturel, mais aussi des privilèges qu'il sait obtenir d'autrui et de l'inoubliable souvenir de sa grâce qu'il sait laisser en échange.

***Il [Le duc de Stigilano] fut tellement frappé par la beauté, par la tournure et le toupet de ce garçon de douze ans, qu'il décida de le prendre sous sa protection. Les cheveux blonds de Feliciano, de chaque côté du bandeau pailleté, s'échappaient en boucles folles. Son visage resplendissait à la flamme des bougies. Le lendemain, il était installé dans une des deux chambres indépendantes, payée très cher par le duc. Porp., pp. 99-100.***

Ce costume d'ange et les inventions qu'il a le génie de savoir y ajouter lui valent donc cette prestigieuse promotion qui le rapproche d'ailleurs de Porporino. Mais au-delà, lors

de cette veillée qui ne réclamait pas ses dons de chanteur mais qui a souligné ses qualités de metteur en scène et d'acteur, c'est une qualité ou plus justement une nature qui se dégage de sa présence au monde et fait de lui un être qui retient l'attention du monde, comme celle du lecteur dans le roman.

D'ailleurs plus éloquents encore sont son adresse chez Startuffo ou ses débuts sur scène : le monde se transforme en un théâtre aux possibilités illimitées et à la mesure de son imagination et de ses désirs. Chanteur et acteur, il ne déçoit pas et sait jouer de sa nature, de son ambiguïté et de son rôle, étonnant et merveilleux comme à son habitude :

***Je craignais que pour supplanter Pacchiarotti il n'apparût dans quelque accoutrement ridicule. La salle put à peine retenir un cri d'admiration. Il s'avançait entre les galets de porphyre, jeune, beau, habillé tout en blanc moulé sur le corps, un soleil de velours pourpre brodé au milieu de la poitrine. Ses cheveux longs tombaient en boucles naturelles sur son cou nu. Il eut la suprême habileté de s'arrêter derrière une colonne du portique et de chanter son premier air, là, à demi caché, en sorte que les spectateurs, tout occupés à deviner les grâces qu'ils ne pouvaient pas détailler à loisir , fussent empêchés de prêter l'oreille aux faiblesses de son trille. Porp., p. 297.***

Mise en scène du mystère et de l'ineffable, cette scène montre comment Feliciano dissimule ses faiblesses vocales par son jeu, sa capacité à surprendre, sans avoir laissé soupçonner ses intentions. Les soins apportés au détail révèle toutefois une préparation minutieuse de la part du jeune castrat qui nous amène à nuancer ce que nous avons défini comme un sens de l'improvisation, car c'est « habillé tout en blanc moulé sur le corps » et « à demi caché » qu'il débute sur scène dans le rôle d'Ulysse. Tel un dieu ou un héros d'opéra, il exploite toutes les mesures du personnage « aux mille ruses », sachant aussi sans aucun complexe tirer profit de sa nature d'androgyne qui s'accorde ici à merveille avec le rôle qui lui est confié : homme et femme, homme déguisé en femme, ni homme ni femme mais simplement ange, refusant de renoncer à une double nature.

Le refus de Feliciano est aussi celui de la dépendance. Libre, il ne se laisse pas retenir, dût-il faire souffrir don Manuel ou Porporino. Dans cette faculté, ne peut-on pas voir une incarnation de la musique : un être que l'on retrouve dans un spectacle perpétuel sans pouvoir jamais le garder en entier avec soi, dont on se souvient comme d'un plaisir ou d'une sensation heureuse et ineffable (le baiser), une créature qui reste insaisissable et ne prend sa totale dimension que lorsqu'elle joue, est jouée ou se joue, devenant ainsi insaisissable et merveilleuse ? Incarnation aussi de la volupté procurée par la statuaire baroque qui, comme la musique, ne se révèle que dans l'instant, attendant le miracle de la lumière (lumière des cierges ou de la scène pour Feliciano) pour montrer ses facettes les unes après les autres...

La mort étrange et fantastique de Feliciano, quoique différente de celle de Franz, semble aussi fournir de nouveaux points de comparaison et de nouveaux éléments de réflexion. Ici encore, Porporino, témoin de la scène, nous en donne le récit :

***Alors, d'un seul mouvement, ils [les domestiques] se retournèrent vers Feliciano. De tous les côtés à la fois les lames s'abattirent sur le malheureux. Ils se renvoyaient son corps qui rebondissait de pointe en pointe sans tomber. Il mourut sans une plainte, sans un cri. Dieu me pardonne, mais il eut le temps de***

***regarder don Manuel qui s'était réfugié dans un coin. Lorsque les valets s'écartèrent, il s'écroula sur le tapis, les bras en croix, un sourire aux lèvres. Porp., p. 386.***

Feliciano pouvait-il espérer une si belle mort, aussi parfaite ? Dans cette scène encore, sa personnalité dépasse le commun, tel un héros d'opéra, un saint ou un tragédien, il semble jouer sa mort, l'interpréter avec une déconcertante et merveilleuse perfection, ne se départissant pas de son « sourire », c'est-à-dire de sa grâce, de son charme et mourant « sans une plainte, sans un cri », comme si la mort ne représentait aucune frayeur pour lui, sans douleur ni souffrance : semblant montrer définitivement sa nature angélique. Au reste, ce personnage qui tombe « les bras en croix » évoque à la fois l'image du martyre réservé aux élus et le consentement du saint devant le châtiment infligé. Feliciano rejoint ainsi le martyrologe fernandezien, précédé par John [125] qui rêve d'une telle mort et suivi par Pier Paolo [126] qui racontera cette mort-là, ce moment de reddition, où se livrant aux mains du bourreau, la victime connaît l'extase. Or, le sacrifice de Feliciano évoque aussi saint Sébastien : comment ne pas rapprocher le corps du soldat romain transpercé de flèches avec celui du jeune castrat poignardé de toutes parts ?

Pour son sacrifice, don Raimondo avait besoin d'un castrat, mais il s'est bien gardé de choisir Porporino, et a préféré demander à don Manuele « de lui prêter Feliciano ». Plus qu'un prêt, il s'agit d'un don. Et la fin du chapitre ne déçoit pas le lecteur auquel on avait promis une « cérémonie nocturne » : lyrique et grave, oscillant entre une ironie libératrice et un trouble ému, elle parachève le portrait de Feliciano, celui d'un être qui plane hors de portée humaine.

***Les flambeaux abandonnés par terre achevaient de se consumer. [...] Les petites flammes, une à une, se couchaient pour rendre l'âme. Tel fut le seul hommage rendu à Feliciano. Je joignis les mains. Il ne restait plus de sa forme terrestre que de vagues débris éparpillés dans le sang, comme si ç'avait été un boeuf offert un jour de cocagne par la libéralité du Roi pour l'amusement de ses sujets. Porp., p. 387.***

Sacrifié et célébré, Feliciano meurt comme il a vécu, sans unité, ne laissant derrière lui que de vagues « débris éparpillés », rappelant par cette dernière image de son corps son comportement avec autrui, conservant entier son secret, respecté et même idolâtré par don Raimondo qui place son coeur à part, hors de portée des hommes ordinaires, dans la sphère inaccessible du souterrain. Un coeur intouchable, donc, tout comme les sentiments de Feliciano restaient impénétrables...

Auprès de ce personnage gourmand et inventeur de tous les plaisirs, vivant dans un bonheur charnel sa double nature de castrat, en profitant pour en jouer vraiment sur scène, pour étendre le jeu et le plaisir à une pratique esthétique, auprès de ce personnage qui sert la musique en hédoniste et la pratique comme un dilettante, refusant ou ignorant l'effort et la contrainte, revendiquant le plaisir, le génie et le talent qu'il semble avoir hérités d'un dieu, en contrepoint parfait apparaît l'image de Franz. Personnage principal de *L'Amour,* guide et initiateur dans une certaine mesure de Friedrich, son

[125] *Lettre à Dora*.

[126] *Dans la main de l'ange*.

portrait, comme la musique, semble se dérober aux mots. Son passé, tout d'abord, est marqué par le mystère : Franz semble se déplacer dans un monde sans mémoire. Mais cette amnésie n'est pas celle qui permet à Feliciano d'enchaîner les aventures amoureuses sans se sentir dans l'obligation d'appartenir à quelqu'un, cette amnésie paraît plus absolue encore :

***Des siennes [origines], il [Franz] prétendait n'avoir rien à dire : à croire qu'il n'était pas né d'un père et d'une mère, mais de l'accouplement des vents en plein ciel. Pour Friedrich, marqué de façon si profonde par son éducation derrière la façade au pignon en cloche de la Mengstrasse, la liberté de son ami était un sujet perpétuel d'émerveillement. [...] Seul Franz échappait à toutes les déterminations, comme s'il n'était pas venu au monde dans un lieu particulier, n'avait pas suivi chaque jour un certain chemin jusqu'à l'école, n'était pas rentré tous les soirs prendre sa place autour de la table familiale et avait atteint la fin de l'adolescence sans porter le poids des années écoulées. Am., p. 122.***

Ce personnage sans histoire, sans passé, sans mémoire de son passé, retient l'attention des gens qu'il rencontre comme s'il possédait une sorte de magnétisme, une aura, un charme indéfinissable susceptible d'attirer tous les regards, mais, loin d'exploiter ce pouvoir de séduction à la façon de Feliciano, Franz ne semble pas conscient de cette faculté et ne cherche pas à en jouer : comme indifférent à sa propre personne, il évolue dans une intrigante béatitude.

***Il (Friedrich) retrouva les grands yeux clairs, le nez droit, les lèvres minces et bien dessinées, les cheveux divisés par une raie, les mèches retombant droit de chaque côté des tempes, l'air grave et réservé. Un visage sans beauté particulière peut-être, mais imprégné de cette lumière intérieure qui attire les regards dans la rue et faisait se retourner les femmes, bien qu'il n'y eût aucune place dans son coeur pour la coquetterie ou la vanité. Am., p. 88.***

Le charme mystérieux de Franz réside dans « cette lumière intérieure », expression bien vague pour désigner quelque qualité indicible et la nature simplement angélique de cet être. Toutefois, si, comme Feliciano, Franz s'avance dans le monde avec un sourire qui séduit et lui épargne de fournir la moindre explication à ses comportements, il ne joue pas, quant à lui, de son corps ni de sa beauté. Loin d'être attiré par les bijoux ou par le luxe, il semble plutôt ascétique, ne manifestant ni désirs ni gourmandise, presque étranger aux plaisirs humains, comme le montre la scène chez Demel[127]. À mesure que l'on avance dans le roman, Franz semble s'éloigner du monde terrestre, devenir de plus en plus indifférent aux considérations ordinaires et aux préoccupations communes, la musique tissant autour de lui une atmosphère privilégiée et le dispensant de vivre pour une autre fin que celle de l'orgue ou celle d'une harmonie invisible qui passe par les règles musicales tout en les dépassant.

***De ces explications arides, Franz s'éleva à des considérations poétiques sur les lois de l'harmonie et sur la structure musicale de l'univers. La division par douze du système du système duodécimal correspond, nous dit-il, aux douze demi-tons de la gamme, non moins qu'aux douze heures du jour et de la nuit, aux douze apparitions de la lune, aux douze réincarnations de Bouddha et aux douze***

[127] *L'Amour,* pp. 163-5.

***apôtres du Christ. Am., p. 287.***

Mêlant ici les domaines artistiques, religieux et temporels dans une sorte de cosmogonie merveilleuse, la parole de Franz semble irréprochable, hors d'atteinte et de toute controverse, inattaquable dans sa parfaite beauté. Ainsi, une page plus loin, l'exemple est justifié par cette phrase aussi inquiétante que fabuleuse : « Comme ceux que possède la vérité, il allait droit son chemin, sans se soucier d'être compris. » (p. 286). À l'égal d'un fou ou d'un saint, car il y a bien un processus de sanctification chez Franz : dans son renoncement progressif aux affaires du monde, sa vocation mystique pour un dialogue avec l'absolu, et enfin dans son identification avec saint François. Comme un ange qui passe au-dessus du monde, Franz n'a cure des questions rationnelles, il poursuit sa voie et ne maintient un dialogue avec Friedrich que par amitié et amour dans une certaine mesure, n'ayant pour seul souci que celui de terminer cette quête spirituelle dont la musique est une des étapes. Sa discipline artistique, loin de n'être qu'une source de plaisir, le plonge dans une abstraction rigoureuse dont il respecte les lois sans avoir l'air de les vivre comme des contraintes. Cette ascèse lui permet d'accéder à d'autres mondes inaccessibles aux autres humains. Visant la perfection, il s'exclut du monde sans en ressentir ni tristesse ni souffrance, et ne se souvient qu'il possède un corps que pour s'en servir comme d'un élément de médiation et pour tenter une mythique réunion avec la nature, comme l'annonçait déjà « le pacte dans le jardin » dont il garde d'ailleurs un souvenir très précis, et comme le montrera plus tard son plongeon dans le lac de Nemi.

Franz, sans être un paria, se sent élu et différent. La béatitude et l'extase, vocabulaire du mysticisme et de la sainteté, sont ses deux caractéristiques : il n'a pas besoin de s'expliquer et l'on ne peut pas davantage chercher à l'expliquer ; aussi l'auteur lui prête-t-il un langage poétique, allusif et imagé, qui seul peut traduire ou simplement montrer ce qu'est l'existence de cet être extraordinaire. Enfin, peut-être est-il encore nécessaire de rappeler les ultimes mots de Franz, prononcés, non pas pour justifier son acte, mais pour livrer un dernier message à Friedrich, après ce geste suicidaire, seule tentation à laquelle il cède :

***Je voulais me baigner dans le lac... L'envie est devenue brusquement irrésistible... Je devais accourir... Tout de suite, tu comprends ? Descendre à travers le bois de châtaigniers. Oh ! Friedrich ! Comme je me sens heureux soudain ! Nous voilà liés à nouveau comme dans le jardin de la maison de ton père... Sans mensonge ni fausseté... Pour la vie et pour la mort... Car maintenant tu sais. Mes yeux se ferment tous seuls... Je crois que je m'endors... En paix, car maintenant tout est clair entre nous... Tu sais pourquoi j'ai voulu venir à Nemi et pourquoi je me suis jeté dans le lac... L'envie, l'irrésistible envie... Ce n'est pas une méduse ni une Gorgone qui est au fond... C'est... je ne le dis qu'à toi... C'est un ange, Friedrich... Un ange ! Am., p. 399.***

Preuve d'amour et mise en garde, ces ultimes paroles de Franz auraient pu nous fournir un bel exemple pour illustrer la qualité musicale de l'écriture de Dominique Fernandez. Ici, un rythme plutôt lent, fait de groupes de mots de longueur égale, interrompus par des points de suspension qui, au-delà du signe de ponctuation, deviennent des pauses de respiration et des signes qui augmentent l'intensité dramatique de la scène. Ce sommeil heureux, cet apaisement obtenu par la révélation d'un double secret (« un ange »), ce départ progressif de la vie évoquent le finale d'un opéra où le héros perd peu à peu sa

voix, forçant jusque dans les derniers instants le public à l'écouter, à tendre son attention vers lui pour ne rien manquer des ultimes mots.

« L'ange » qu'a vu Franz est donc celui qui donne la mort, celui qui détient les secrets de la vie et réunit les trois éléments, mais il est aussi la révélation du personnage lui-même, une image de sa propre nature qui lui permet de dire : « maintenant tout est clair entre nous », et contraint Friedrich à admettre ce qu'il n'avait pas pu ou pas voulu comprendre jusque-là : « Un séraphin du ciel, trop doux pour être humain. » (p. 404). Cette épitaphe, si elle « résume le mieux [le] caractère » de Franz, montre aussi combien son ami a échappé à Friedrich, ne saisissant ou plutôt n'acceptant de ne pouvoir saisir qu'au terme de son voyage, au moment de l'irrémédiable séparation, sa personnalité. Un peu plus loin, dans la lettre à Élisa, Friedrich montre encore à quel point la pratique de la musique était intrinsèquement liée à Franz, faisait partie de sa nature, était même une évocation de son esprit, présent et absent tout à la fois comme elle :

***Il s'était dépouillé de presque tout ce qui est terrestre, vouant si totalement son esprit à la musique que dans les derniers temps de sa vie nous devions, ses camarades et moi, étouffer le bruit de nos pas dans les couloirs de Sant'Isidoro et renoncer à agiter la cloche suspendue à l'entrée de l'église. Toute impression sensible venue du dehors n'était plus pour lui qu'une dissonance interrompant les pures harmonies qui emplissaient son oreille intérieure. Je crois que s'il n'a pas terminé la restauration de son orgue avant de nous quitter, c'est volontairement, pour ne pas être distrait par un son matériel ni retarder pour un plaisir subalterne l'essor de son âme vers le monde de la clarté. Plus qu'aucun de nous, il se souvenait du royaume dont elle avait été dépossédée en devenant captive d'une enveloppe mortelle. Am., pp. 404-5.***

Le dépouillement évoque tout à la fois l'expérience de cet ange et celle d'un saint : or, Franz est bien souvent comparé et même identifié à saint François, lequel offre une image du dépouillement. La parenté même du mystique, de l'ange et du héros de *L'Amour* est soulignée par le narrateur lors de la scène du baptême italien, où le nom italianisé provoque une révélation de la sainteté et de l'angélisme du héros, de son étrangeté foncière au monde ordinaire des humains :

***[...] il fut clair à tous que, augmenté des deux syllabes qui l'identifiaient au mystique d'Assise, il avait achevé sa métamorphose. À quelle distance de la terre planait-il maintenant ? Il regardait dans le vague et souriait sans les voir, trébucha, étendit les mains à tâtons devant lui comme si, ne se reconnaissant plus au milieu de ses camarades, il revenait à eux d'un séjour dans un autre monde. Am., p. 326.***

Ange, mais en opposition totale au modèle offert par Feliciano, qui représente l'ange déchu, se livrant à tous les plaisirs, Franz, « né pour se brûler » (p. 408), semble encore se dérober à notre tentative de représentation ou de définition. Car, de quel modèle le rapprocher ? Rappelle-t-il un des nombreux séraphins, *putti* ou adolescents ailés que Dominique Fernandez nous montre et nous décrit dans ses récits de voyage ? Peut-être, au fond, le romancier a-t-il voulu créer un nouveau modèle, celui d'un ange qui, non seulement musicien, ***est*** la musique, un ange dont on peut décrire les sentiments et les émotions qu'il suggère, mais qui jamais ne se laisse saisir...

## 2) La divine musique de l'escadron des anges

Dans *Ailes de lumière* cependant, un passage peut évoquer dans une certaine mesure la différence qui sépare l'image de Franz et sa présence au monde, de celles de Feliciano :

***On aime les anges, on rêve aux anges pour dépasser ce qu'il y a d'imparfait, d'étriqué, de pauvre dans la condition humaine. Jusqu'à la fin de l'époque classique, pendant tout le Moyen Âge et la Renaissance, ce dépassement se faisait par la fuite. Les peintres, les sculpteurs épuraient le corps et le visage humains pour exprimer, de la créature déchue, une figure céleste. Ailes, p. 12.***

En suivant ce rappel historique, Franz, ange issu d'une « entreprise de sublimation transhumaine », semble bien appartenir à la classe des « anges de l'ancien temps qui volaient dans un ciel immaculé », et s'opposer à Feliciano dont les traits évoquent l'angélisme baroque qui intéresse ici l'auteur. Mais les outils et les possibilités du romancier ne sont pas ceux du sculpteur et l'on est tenté de dire que Franz est un ange classique doué d'une ambiguïté supplémentaire relevant du dialogue amoureux qu'il entretient avec Friedrich : il est doté d'un corps dont il semble oublier ou ignorer la réalité, une enveloppe charnelle qu'il offre aux désirs de son compagnon sans se donner lui-même, préservant ainsi son « immunité ». D'un angélisme baroque au contraire est Feliciano, qui, pour sa part, trouve son exacte description dans cette iconographie, et dont la courbe du destin correspond à ce que Dominique Fernandez nomme « le projet baroque », « bien plus dangereux et excitant », qui consiste à :

***Non plus fuir ce qu'il y a d'humain dans l'homme pour atteindre au dépassement de la condition humaine, mais au contraire assumer à fond l'humain et en faire la matière même de l'angélique [...]. On surmonterait l'état profane, on chercherait la délivrance sans rien renier de la nature de l'homme. [...] L'ange qui ne renie pas son corps, l'ange qui ne veut pas être angélisé, l'ange qui veut aussi faire la bête, l'ange sexué et complet des baroques a besoin de la pierre, du marbre, du stuc ou du bois. Il prétend être, non plus seulement contemplé à distance, mais touché, caressé, palpé, désiré. Ailes, pp. 12-3.***

Aux matériaux du sculpteur, il faut encore ajouter l'imagination et les mots de l'écrivain qui réinvente l'ange baroque aussi bien que l'ange classique, lui donne la parole, lui rend la vie avec les moyens de la création, qui jouent sur des effets non moins érotiques ou sensibles. Toutefois, après ces précisions qui semblaient indispensables, il faut noter les modèles littéraires qui ont aussi retenu l'attention de Dominique Fernandez : il en est fait dans le même livre un rapide rappel [128] qui permet de mesurer sa propre originalité quant à l'exploitation romanesque du sujet, quant à sa volonté de la rendre musicale.

Cette audace, nous la retrouvons d'ailleurs dans la dispute qui oppose Raf et Michele au début du *Voyageur enchanté* [129] et qui rappelle justement la rivalité complémentaire entre les anges classiques et les anges baroques :

***Raf, devant l'ange de gauche, celui de Nicolo dell'Arca. — La musique est***

[128] *Ailes,* pp. 14-8.

[129] V. *Supra* p. 179.

***féminine. Regardez ces cheveux , ces mains, cette bouche, cette douceur, cet air éthéré. L'ange de la musique est une femme ! Michele, devant l'ange de droite, celui de Michel-Ange. — Non ! La musique est un combat viril, un effort vers la beauté qui demande courage et obstination, une énergie créatrice tendue sans répit vers son but. C'est ainsi que Michel-Ange l'a incarnée, dans ce lutteur aux boucles drues, au corps trapu, aux membres d'athlète. Il ne faut nulle mollesse dans la musique, mon cher Raf ! Voyageur, p. 101.***

Ici encore l'opposition sert à introduire l'ambiguïté et la nécessité du rêve androgynique. Reconnaître l'ange dans la musique, c'est donc reconnaître la délicieuse part de rêve qu'elle nous offre, rêve qui permet d'oublier que nous n'appartenons qu'à un seul sexe. D'ailleurs cette essence séraphique de la musique se manifeste chez le compositeur lui-même, comme le fait remarquer Enrico Beyle à Friedrich lors d'une première et amusante rencontre à Vienne : « Mozart, *un altro angelo !* » (p. 138). L'italien permet ici aux personnages d'exprimer des sentiments d'une façon moins pudique et plus directe, mais, l'ambiguïté levée, cette rencontre annonce les interprétations que Friedrich donne de *La Flûte enchantée* et réintroduit le motif de l'ange dont on découvre peu à peu les différentes facettes et les très nombreuses résonances.

Dominique Fernandez, dans son oeuvre romanesque, par l'intermédiaire de ces deux anges, n'a pas répété une même image, ni exploité un motif qui le fascine sans lui donner un développement, sans offrir une direction nouvelle et différente, sans se lancer un nouveau défi. Non seulement, il est passé de l'ange baroque « de la race de ceux qui plaisaient aux habitants de Sodome » à l'ange plus « classique » mais non moins simple, mais il a su leur donner un moyen de séduction et un don supplémentaires qui jusque-là n'avaient pas été exploités par les artistes. D'autre part, il s'affranchit aussi de ses célèbres prédécesseurs en ne jouant pas sur le déguisement ou sur l'apparence efféminée d'un homme ou masculine d'une femme, ni sur le prénom, il suggère l'angélisme par l'essence même de ses deux personnages, par la qualité de leur existence. Que la musique apporte ici une part de mystère, de rêve et de plaisir, cela semble incontestable, mais quels autres motifs peuvent ainsi pousser l'auteur à changer en musiciens des anges, à leur donner, en plus de leur séduction naturelle une énigme supplémentaire, à les entraîner dans des expériences mystiques ? Assurément, ce n'est pas seulement la simple et pourtant profonde admiration qu'il éprouve pour Giacomo Serpotta et ses inoffensifs *putti* musiciens :

***À Palerme, je pensais à de la meringue. Ici [à Agrigente], le fils du forçat a dû battre de la pâte d'amande pour en tirer ces stucs capiteux. Dans l'abside, au-dessus de l'autel, une grande composition bouillonne de rayons, d'enfants et d'anges, l'un de ceux-ci tenant entre ses jambes un violoncelle dont il caresse les cordes avec son archet. Pâtisserie, sculpture et musique : la triple alliance encore une fois célébrée. Gorgone, p. 290.***

Nous retrouvons ici la fusion des trois plaisirs, qui, une fois encore se dérobent aux mots et à l'explication, saisissables seulement par la comparaison ou par les rapprochements analogiques, liés à la subjectivité des sensations. Le plaisir suscité par cette sculpture baroque reste donc sans explication, sans interprétation, comme si l'état d'enfance des protagonistes influençait l'écrivain : que dire de plus devant la musique, pourquoi ajouter des mots pour expliquer la gourmandise, quand le spectacle entier est donné, vivant,

jubilatoire, fête sans fin pour le regard ? Dominique Fernandez et Giacomo Serpotta nous invitent donc à savoir redevenir enfant, à profiter de notre plaisir et à nous taire. L'ange et l'enfant ne sont pas tant ici des messagers que des guides silencieux qui se contentent de montrer comment atteindre la volupté sans disserter sur la volupté.

***Nulle église ne nous a paru plus confortable, plus élégante que celle Rottenbuch. [...] De chaque côté du choeur, de très jolis putti se démènent pour organiser un concert : qui se s'époumone dans une trompette plus longue que lui, qui se trémousse à la mandoline, qui tape sur un tambour à tour de ses bras menus, qui déploie un parchemin et s'apprête à lancer une trille. Au milieu de ce petit monde qui folâtre et rit aux éclats, se dresse la figure mélancolique de David. Il promène ses doigts effilés sur les cordes de sa harpe. Mais il sait bien, lui, que ce n'est qu'une feinte, et que son instrument restera muet. Ah ! comme on comprend sa tristesse ! Comme on se désole que ces pierres, ces marbres, ces stucs ne puissent pas chanter, que le leur assemblage ne naisse pas la plus capiteuse des musiques ! Banquet, p. 162.***

David, seul homme de cette scène, par sa mélancolie, exprime le regret de l'auteur lui-même, sa tristesse est non seulement celle d'être exclu d'un concert qui, pour lui, demeure muet, mais aussi d'avoir irrémédiablement perdu cet état de l'enfance de la grâce et du jeu, et, au-delà, cette nature androgyne toujours profondément liée à la musique. Ainsi, dans chaque ange musicien semble se cacher Orphée, révélé seulement par le désir impuissant de l'homme chassé d'un paradis primordial : paradis non de la sagesse mais de l'imagination, des facéties, de la mise en scène d'un spectacle toujours renouvelé par les changements de la lumière. La distribution des rôles à ces acteurs d'âges différents souligne cette rupture. À l'homme adulte le chagrin et la harpe, aux enfants la gaieté et tous les instruments d'un orchestre. Est-ce aller trop loin que de supposer qu'ici l'admiration de l'auteur naît à partir de cette mise en scène de la rupture, soulignant l'impossible fusion entre l'innocente et joyeuse nature de la musique des enfants ailés et la résignation du héros biblique qui rappelle par son maintien tous les échecs subis pour tenter de retrouver l'état de plénitude des sphères platoniciennes ?

***L'association de l'ange et de la musique n'est que trop évidente. Les anges chantent comme des oiseaux. Les accords s'envolent à tire-d'aile. Au théâtre San Carlo à Naples, alors que Renata Tebaldi venait d'achever le grand air de La Force du destin de Verdi ; j'ai entendu, pendant quelques secondes de silence qui suivirent l'ovation, un spectateur crier du poulailler : Sei un angelo. « Tu es un ange. » Nouvelle ovation. Pas de compliment plus grand à faire à une chanteuse, à une voix de soprano, que de la proclamer « angélique ». Non d'un gosier humain mais d'une gorge céleste jaillissent les accents qui tiennent une salle ensorcelée. Ailes, p. 47.***

Regret de la perte du chant des castrats, regret de l'état précédant la Chute, mais la musique reste cependant dotée d'un pouvoir particulier, susceptible d'ensorceler un public, de faire rêver à cette nature angélique perdue. Les accents de la musique évoquent les anges de la statuaire, les anges baroques jouent aux musiciens : les rapports entre la musique et ces autres forces de séduction sont mis en valeur par le réseau de métaphores et de comparaisons tissé par l'auteur. D'autre part, le rêve réalisé dans le temps de l'éblouissement, de l'émerveillement suscités par une statue ou par les charmes de l'art vocal est à la fois un moyen d'espérer encore le rétablissement de la

nature androgynique et de regretter qu'elle soit révolue :

***Au-delà du cliché, songeons qu'il n'y a pas de meilleur chemin pour s'aventurer derrière les frontières assignées à la condition humaine qu'un air de musique. Par le va-et-vient en liberté des notes, par l'échelle des tons qui le hisse jusqu'au paradis, par l'infini du flux et du reflux sonore, l'homme nie ses limites. Aussi n'est-il pas étonnant que, pour rendre plus efficace l'intervention des anges en sa faveur, il les enrichisse de pouvoirs mélodiques. Ailes, p. 47.***

Ange et musique, dans une sorte de compagnonnage efficace, sont donc des promesses de bonheur données à l'humanité. La qualité de cette association mystique étant d'ailleurs perçue comme naturelle, comme une expression originelle du paradis, puisque le chant des anges, comme celui d'une cantatrice parvenue au sommet de son art, atteint à la pureté et à la grâce du chant des « oiseaux ». Noblesse et beauté : le « gosier humain » se change en « gorge céleste » et le plaisir se transforme en extase. Une fois encore sont liés le religieux et le naturel, le mystique et le païen, la magie baroque affranchit dans la fusion morale et esthétique qu'elle opère, réunit les contraires et renvoie l'image d'une félicité absolue louée par la Bible ou par Ovide : « tout était dans tout ». Que ce soit l'expansion naturelle de l'ange ou un don qui lui est accordé pour rendre efficace une prière, les nombreux exemples d'anges musiciens que nous fournit Dominique Fernandez montrent combien le musicien peut se faire ange, et combien l'ange semble créé pour être musicien, capable d'exprimer tous les sentiments, de transmettre tous les degrés d'émotion, de la colère belliqueuse à l'amour, de la dévotion à la séduction.

Toutefois l'époque moderne, une fois encore, coupe les ailes de l'ange et renforce la nostalgie de l'auteur : « Si l'on cherche du côté de l'opéra, on trouvera très peu de personnages d'anges » (*Ailes,* p. 48). Et, ici, Dominique Fernandez rappelle son inconsolable regret quant à la perte des castrats, en déclarant qu'il est impossible de respecter « le véritable angélisme », c'est-à-dire la double nature, l'indistinct, dans la pratique musicale moderne. L'ange, lorsqu'il est adulte, ne mérite qu'exceptionnellement son nom ou semble destiné à le perdre après en avoir joui comme les enfants du King's College :

***Le type national d'ange en Grande-Bretagne, c'est le petit garçon soprano, de huit à douze ans, appelé treble. Le King's College, en particulier, est un vivier d'anges vivants sans équivalents dans le monde [...]. Entendre le jeune Roy Goodman, immortalisé par le disque, dans le Miserere d'Allegri, c'est se sentir soulevé, c'est planer, c'est accéder au mystère des anges. Ailes, p. 48.***

Cette idée, si elle réaffirme la nostalgie de l'opéra napolitain, nous propose aussi une voie d'explication de la disparition prématurée de Franz ou de Feliciano. Le romancier ne se devait-il pas de les faire disparaître brillamment (en plein vol, pourrait-on dire, si l'on ne craignait pas de pousser un peu trop loin la métaphore filée par l'auteur), tout en arrêtant leur vie à un moment propice, au sortir de l'adolescence et dans un moment physiologiquement indécis, par la castration ou la maladie ? Que serait un vieil ange, pourrait-il seulement exister, son essence ne tient-elle pas à sa capacité de séduction ? Mais, préférant conclure ce chapitre sur cette possibilité de bonheur plutôt que sur le constat un peu désespérant que nous pouvions lire plus haut : « Un matériau dur et compact est plus fidèle à l'esprit angélique que la musique réputée immatérielle. » (p. 48), Dominique Fernandez choisit le réconfort teinté d'une frustration dont il répète

constamment les termes depuis *Porporino* : la perte des castrats dont il reste inconsolable. Maintenant, peut-on encore douter de la nature séraphique de Feliciano, n'avons-nous pas trouvé toutes les lignes de force qui le constituent, à partir de sa nature séraphique, et musicale, et baroque ?

Reste le cas de Franz. Le lecteur doit-il se contenter de le voir qualifié d'ange ou de « séraphin » par Friedrich ? Nous avons vu à quel point l'orgue était lié au divin et au spirituel dans un sens parfois inquiétant, mais dans *L'Or des tropiques* on découvre aussi une profonde parenté entre l'essence séraphique et l'orgue, à partir de l'ornementation d'un instrument et la description qu'en donne Dominique Fernandez :

***Cinq anges magnifiques rehaussent le buffet. Deux sont accrochés aux tourelles de côté, dans une posture acrobatique ; deux autres lèvent avec emphase un bras, au sommet de l'édifice ; le dernier, debout sur la tourelle centrale, souffle dans une trompette, dont l'embouchure est bordée de huit fleurs d'or, pour autant qu'on arrive à distinguer les détails dans la pénombre qui dissimule l'instrument. [...] La trompette de l'ange sur l'orgue de Mariana nous rappelle le goût des Brésiliens pour les instruments aux sons éclatants. À côté des violons, violes, violoncelles, contrebasses, flûtes et hautbois, chaque orchestre comptait des trompettes, des cors et des ophicléides. Or, pp. 370-1.***

Ici l'ange renseigne sur un goût local, une tradition : non seulement messager du ciel, informant les hommes et enrichissant leur rapport à la musique, il semble devenir lui-même indispensable à la musique ; cette image des cinq « anges magnifiques » accrochés à l'orgue met en valeur une fusion charnelle entre eux et l'instrument, ils naissent de l'instrument autant que la musique pour orgue est créée à partir de leur essence. C'est un rapport imprécis mais pourtant profond qui rappelle la fusion entre Franz et son instrument, où la musique est moins le chemin vers un paradis que la possibilité d'une extase donnée pour elle-même, un dialogue personnel à entretenir avec l'abîme dans un instant présent.

Enfin, dans *le Banquet des anges,* d'autres anges, d'autres créatures, qui comme Franz se fondent dans la nature par une sorte de dissolution dans les éléments, d'union mythique due à la volonté créatrice d'un artiste, nous rappellent, quoique muets, le fulgurant passage sur terre de Franz, cela étant souligné par le décor sylvestre qui les entoure, l'esprit de la scène évoquant le lien ténu entre l'harmonie cosmique et musicale. Le mystère, le recueillement, la nature et l'oeuvre dévastatrice du temps commandent le charme de la forêt de Bethléem en Bohême : les statues de Matthias Braun, comme Franz, ne peuvent être vraiment comprises, elles séduisent sans rendre la force de leurs charmes ni les raisons de leur création à la volonté de rationaliser leur création. Quel est leur rôle ? Que nous disent-elles ? Le récit de voyage s'achève une fois encore sur une question, l'analyse face au mystère séraphique, qui tient non pas du surnaturel mais de la nature elle-même reste impuissante, et rendant ses armes, laisse libre cours au rêve :

***Une brume dorée se répand sous les arbres. Derrière les statues qu'elle domine de ses frondaisons compactes, la forêt s'élève en pente douce vers un plateau solitaire où les troncs semblent moins drus. Qui sait si, derrière les rangées de chênes, de sapins et de bouleaux, nous ne découvrirons pas le paradis mythologique que nos anges, tant de fois, nous ont promis dans leurs concerts ? Banquet, p. 373.***

Une fois encore, cependant, il nous faut avoir recours à une comparaison, à une image pour tenter d'approcher Franz. Son existence mystérieuse est non seulement liée à sa nature séraphique mais aussi à sa marginalité dans l'oeuvre, car rappelons-le, si Dominique Fernandez éprouve un plaisir roboratif devant les anges classiques, ceux-ci ne l'intéressent pas en premier lieu et, dans ses récits de voyage, il préfère s'abandonner au plaisir offert par l'art baroque plutôt que de s'abîmer dans une contemplation immobile de statues aux lignes éthérées et à la posture raide à la manière d'Henri devant les statues-colonnes de la cathédrale de Chartres, à la fin de *L'Écorce des pierres* (pp. 205-7). Ainsi, l'intérêt que représente Franz au plan romanesque paraît considérable puisque, ange classique et pur, il ajoute une nouvelle dimension à la population séraphique et représente un véritable défi esthétique pour l'auteur qui ne confie pas, cette fois, comme dans *Porporino*, le rôle de l'initiateur aux plaisirs et à la débauche à l'ange mais à un personnage secondaire : Julius. Intérêt dont le dernier retentissement touche l'évolution sensible et morale de la relation des deux amis, l'évolution de leur désir et de leur dialogue, puisque Friedrich ne s'est pas épris d'un jeune homme mais d'un ange musicien et désire donc une créature qui vit sans avoir conscience de son corps, sans envie ni désirs. Faut-il soupçonner dès maintenant dans la fin belle mais tragique de ces deux guides une manifestation des dangers de la musique ou doit-on placer à part Franz et Feliciano précisément en vertu de leur nature angélique ?

# CHAPITRE VI : DANGERS ET LIMITES DE LA MUSIQUE

## 1) Des excès aux limites des musiciens

La pathétique recherche de Titus Athanazy dans *Les Enfants de Gogol* pour retrouver l'essence dionysiaque de la musique, c'est-à-dire une composition et un art naturels, improvisés, nés du déchaînement des forces de vie, liés à une spontanéité festive et mythique, est vaine. Mais le malheur de Titus n'est-il pas justement de se souvenir du dieu fondateur de sa discipline et d'en vivre l'insatisfaction et l'échec dans son incapacité humaine à pouvoir l'égaler ? Toutefois, les excès des musiciens prennent aussi d'autres formes, et s'ils semblent toujours liés à des questions intimes, à des obsessions personnelles, si l'image d'un dieu y est présente, il semble nécessaire de préciser le sens que leur donne Dominique Fernandez.

Ainsi, reprenons l'exemple de la fascinante figure de Beethoven qui a donné lieu à trois textes importants (dont un dans l'oeuvre romanesque) mais dont l'oeuvre musicale a reçu elle aussi son commentaire. La surdité de Beethoven retient en effet l'attention de Friedrich dans *L'Amour,* qui, au-delà d'un simple handicap, y voit une manifestation physiologique d'un trouble plus profond, irrémédiablement lié à la création du musicien :

***La surdité était le seul moyen de nier que la musique eût une autre vie que dans le cerveau qui la concevait ; le seul moyen de s'égaler à Dieu dans son pouvoir***

***de créer ex nihilo. La splendeur pure, immatérielle de la musique, qui étincelle en elle-même, sans compromission avec les instruments, seul pouvait y accéder un esprit fermé au monde extérieur des sons. Am., p. 114.***

Bien plus qu'une surdité, c'est une forme d'autisme que décrit ici Friedrich dans son analyse, et Dominique Fernandez permet à son personnage d'adopter une analyse psychologique facilitée par la situation même de la rencontre (au moment où la surdité du compositeur s'aggrave) et de pouvoir interpréter avec lucidité ces manifestations psychosomatiques. C'est également un goût particulier pour la déduction et l'interprétation qui se révèle ici : Friedrich comme son créateur (ce dernier, d'une façon moins systématique aujourd'hui) relie les faits les uns aux autres selon les lois de la logique qui lui permettent de tirer des conclusions rigoureuses sur les oeuvres d'art :

***En se faisant sourd, il rayait d'un seul coup toute la musique précédente, il devenait, non pas le successeur de Mozart et de Haydn, mais le créateur en soi. Son importance cessait d'être relative, il niait qu'on n'eût jamais composé avant lui, il échappait à l'histoire de la musique pour occuper à lui seul, sans concurrent ni rival, l'essence de la musique. Comme le Dieu de la Genèse avait créé le monde à partir du zéro d'existence, il tirait son immense production du néant. Dans le vide des sons, dans le désert d'un espace sans durée, il engendrait une musique dont il était la cause unique et totale. Chacune des notes tombées de sa main était l'acte autonome et parfait d'une invention absolue. Am., p. 114.***

Si la présence du narrateur maintient une part d'ambiguïté et de doute dans ces considérations, qualifiant même la fin de la réflexion de Friedrich d'« intransigeante » et de « systématique », le portrait du compositeur n'en est pas moins celui d'un homme qui ne rêve pas la musique comme un art divin mais se rêve lui-même comme un dieu et se voit comme le centre de l'univers. Au-delà de son refus de rien devoir aux compositeurs qui l'ont précédé, c'est le refus de la comparaison et du lien qui est mis en valeur, Beethoven est décrit comme un homme qui élève sa propension à la solitude jusque dans son art et fait de son isolement volontaire une règle. Mais cet idéalisme est dangereux, et c'est là l'enseignement que tire le jeune personnage de sa rencontre. Non seulement cette conduite entraîne le malheur et la déchéance, mais elle reste elle-même insatisfaisante car imparfaite : malgré cet autisme volontaire, le compositeur ne peut pas ignorer le monde, nier un certain degré de dépendance, ni se passer de la présence d'autrui. Ce portrait est donc celui d'une double douleur, puisque l'idéal reste inaccessible.

Cependant, si cette idée semble convaincante, le reste de la « conception » de Friedrich paraît bien excessif, résultat, en fait, de sa volonté de régler rapidement certains problèmes qui le concernent aussi. Démontrant à partir de l'exemple de Friedrich la subjectivité et les limites de toute analyse psychologique, le romancier souligne le choix opéré par son héros : choix de certaines oeuvres seulement, qui apportent autant de confirmations à sa théorie, et refus délibéré de tenir compte d'autres oeuvres qui pourraient nuancer ses conclusions. Une seule exception est prise en compte : *La Pastorale,* mais le commentaire qui en est donné n'a valeur que de contre-exemple pour confirmer une règle, moyen d'éluder une question centrale, de repousser un véritable motif d'angoisse. Friedrich évite de cette façon de considérer un aspect autrement inquiétant de la vie du créateur : la qualité cyclothymique et ambivalente de sa conduite,

son inconstance et son errance entre joie et désespoir, entre le besoin de se sentir le seul homme au monde et le désir de la possession jalouse d'autrui.

Mais n'oublions pas que nous sommes ici dans un roman et que les erreurs du jeune personnage, ses propres excès ont une fonction dans son projet initiatique, et qu'à ce titre ils mettent à jour sa personnalité. On pourrait d'ailleurs se demander si le trajet parcouru par Friedrich n'est pas un moyen pour Dominique Fernandez de juger ses propres excès passés, d'avoir ainsi, en faisant évoluer son héros sur un terrain qu'il a lui-même déjà emprunté, une certaine ironie face à ses propres productions (articles et essais) : un moyen astucieux de mise en perspective dans le roman des débats sur l'analyse esthétique à partir de la biographie et de dépasser ce qui a été écrit sans le renier.

Au reste, l'article, l'essai ou le récit de voyage sont des sources essentielles pour comprendre la nature excessive des compositeurs ou musiciens et la limite à laquelle ils sont confrontés. Ainsi, deux figures centrales se dégagent par l'attachement que leur manifeste l'auteur et le nombre important de textes qu'il leur a consacrés : Rossini et Bellini.

Réunis dans le premier chapitre de *La Rose des Tudors,* Bellini et Rossini font par ailleurs l'objet de très nombreux articles. Au-delà d'une passion pour l'opéra italien, ce sont une sensibilité et un intérêt motivés par des raisons précises qui se révèlent dans ces choix. L'énigme, servant comme souvent d'introduction ou d'aiguillon, annonce par avance le sujet véritable du questionnement : « Il [Rossini] était l'auteur d'une quarantaine d'opéras, qui faisaient de lui le premier compositeur de son temps. Pourquoi cette retraite aussi subite qu'inexplicable ? Le mystère est demeuré entier. » (*Tudors,* p. 7). Dès lors, l'essayiste s'attache à comprendre la raison du silence de cet homme « gagné pour la cuisine, mais perdu pour l'art ». Ici, il ne s'agit plus d'un excès comme dans le cas de Beethoven, mais d'une infranchissable limite de la musique :

***La raison d'une telle volte-face n'est pourtant pas si difficile à comprendre, si on songe que pendant vingt ans de sa carrière musicale, de 1810 à 1829, Rossini fut le témoin impuissant de la plus grande involution de l'histoire de l'art vocal : le passage presque sans transition d'une époque où les castrats chantaient les premiers rôles sur toutes les scènes lyriques du monde, à une époque où ils disparurent complètement [...]. Tudors, p. 8.***

L'interprétation de cet abandon de la musique est donc liée à ce drame sans précédent, à ce bouleversement artistique : le cas personnel de Rossini, se heurtant à une limite imposée par « le respect de la liberté et la dignité individuelles » et les « nouveaux dogmes capitalistes », met donc en lumière une limitation de la création artistique imposée par des décisions politiques et philosophiques : cette « involution » constitue une frontière insurmontable pour le compositeur, qui recherche d'autres formes de plaisirs et exploite désormais ses talents créatifs au fond de sa cuisine. Dans les deux pages suivantes, nous découvrons un rapide mais important rappel biographique du compositeur : le choix de l'instant critique est capital pour la démonstration de l'écrivain, toute l'analyse est fondée sur l'obstacle (« après 1820, il était devenu presque impossible d'employer les sopranistes »), laquelle révèle non seulement la personnalité du compositeur mais aussi l'enjeu de toute création artistique.

***Il n'a pas livré ses réflexions sur ce sujet, mais, qu'il se soit efforcé pendant un***

***certain temps, avant de choisir le silence, de remplacer les castrats disparus par un succédané de castrats, on peut le déduire de la place considérable qu'il fit dans ses opéras à un nouveau type de voix féminines. Avant lui, toutes les voix de prima donna étaient des voix aiguës, des voix de sopranos. Rossini n'inventa pas la voix de contralto, mais il inventa la prima donna à voix grave. Tudors, p. 9.***

C'est une fois encore de la qualité androgynique exaltée par l'art vocal qu'il est question et, au-delà, Dominique Fernandez en profite pour dresser un constat plus sévère. La disparition des castrats n'entraîne pas seulement l'extinction d'un mythe mais aussi le silence d'un compositeur, tout compromis se révèle inefficace car insatisfaisant pour Rossini. En effet, le « succédané de castrats » n'est qu'un arrangement avec les circonstances qui ne répond pas aux exigences du compositeur ni à celles de l'essayiste.

***Hélas ! la substitution des hommes-femmes par des femmes-hommes ne fut pas assez radicale pour sauver l'art du chant. Les contraltos féminins restaient malgré tout des voix féminines, alors que les castrats mâles ne portaient la marque d'aucun sexe. Et voilà pourquoi, en 1833, nous trouvons Rossini converti par désespoir à l'art de farcir des macaronis avec une seringue de son invention. Tudors, p. 10.***

Ni les contraltos féminins ni les hautes-contre ne sont capables de fournir une solution de remplacement : nous trouvons donc dans *La Rose des Tudors* l'expression de cette frustration indignée face à ce plaisir supprimé par des idéaux humanistes et de progrès. La nature de la musique est désormais bornée, subordonnée comme les chanteurs aux lois biologiques les plus strictes : on ne peut plus rêver au sexe des anges ou à celui des castrats, le monde musical à partir de cette révolution est inscrit dans le déterminisme des sexes, l'ambiguïté ne peut plus passer par le chanteur, une nouvelle ère commence, laquelle selon Dominique Fernandez ne peut convenir à Rossini. Cependant, il faut remarquer que cette interprétation, aussi convaincante qu'elle soit, ne s'appuie sur aucun document du musicien, et que cette unique cause, aussi déterminante qu'elle ait pu être, ne se fonde sur aucun autre indice. L'auteur présente donc ses hypothèses sur la raison de la fin de Rossini compositeur comme des certitudes, le ton est affirmatif et même intransigeant (phrases exclamatives, pronom impersonnel ou de modestie : un style qui assène une vérité), il semble qu'au-delà du cas de Rossini une question personnelle soit le véritable enjeu de cette réflexion. Dominique Fernandez expose sa théorie de l'histoire de la musique à partir de l'exemple de Rossini, présentation qu'il poursuit d'ailleurs dans *Le voyageur enchanté* en faisant parler le compositeur.

***Rossini. — Comment ? Vous ne le reconnaissez pas ? Farinelli, le grand Farinelli, le sublime Farinelli ! Le plus grand castrat, et qui fut presque le dernier ! Il n'y a pas de jour que je ne vienne vénérer son image, et maudire la Révolution française qui a tué l'art du chant en interdisant de châtrer les enfants, même ceux doués d'une voix prometteuse. On ne sait plus chanter en Italie, on ne saura jamais plus chanter ! Malheur à moi ! Je suis né trop tard ! La musique est finie, finie... Voyageur, p. 112.***

D'une façon éclatante, inattaquable puisque usant des ressources de la fiction, apparaît Rossini pleurant la perte des castrats et, par sa voix, obligeant ses interlocuteurs et le lecteur à admettre que l'art du chant est privé d'autres grands opéras du compositeur, qui,

au lieu de se consacrer aux plaisirs du palais, aurait pu, sinon, servir les plaisirs de l'art vocal. On peut bien aimer la musique baroque, apprécier les voluptés des oeuvres lyriques de Rossini, on ne saura jamais plus à quel point cette beauté était forte et grande : le sens de cette musique a disparu avec les castrats, et plus encore une tradition, une société et une école artistique. L'abandon de Rossini est donc une réaction d'honnête homme (continuer à créer serait se mentir à soi-même) mais aussi le refus de s'adapter à de nouvelles règles. L'attachement à une esthétique révolue coïncide avec un passéisme forcené, la préférence donnée à la nostalgie, sorte de suicide symbolique du créateur (« Malheur à moi ! »). Faut-il ici saluer la fidélité aux principes premiers et à l'émotion originelle ou critiquer au contraire cet abandon définitif ? Il serait bien périlleux de trancher, car l'autre exemple de créateur sacrifié (Bellini) par sa passion pour les voix de dessus nous donne une illustration inverse mais éloquente, elle aussi, de l'épreuve de la limite.

Un chapitre entier est consacré au compositeur dans *Le Radeau de la Gorgone,* en raison de sa « sicilitude » mais aussi parce qu'il est l'« auteur d'opéras préféré » de Dominique Fernandez. Les nombreuses tentatives qu'il a faites afin de « remplacer les castrats » montrent à quel point ceux-ci semblaient indispensables à l'art lyrique :

***En 1833, l'autre génie lyrique, Vincenzo Bellini, n'a plus que deux ans à vivre. Venu de sa lointaine Sicile, lui aussi a cherché comment remplacer les castrats. Le rôle de Roméo, dans son opéra I Capuletti e Montecchi, il l'a écrit pour Giuditta Grisi, un mezzo-soprano féminin. Il tenta une autre voie également : faire chanter les ténors dans un registre très aigu, en faisant appel à leur voix de tête. Tudors, p. 10.***

Toutefois, c'est une autre direction qui se dessine à partir de l'exemple du compositeur sicilien, l'homosexualité de celui-ci semblant justifier, non seulement sa mort mystérieuse, mais ses goûts musicaux selon la ligne déjà dessinée ici, du mythe de l'androgynie au « refus de la virilité canonique ». Dans *Le Radeau de la Gorgone,* soit douze ans après la parution de ce petit essai, l'auteur fait de cette interrogation un sujet un peu plus marginal puisqu'une seule phrase entre parenthèses en évoque le problème [130], mais son avis ne semble pas avoir changé. Au-delà des « moeurs du compositeur », c'est en fait une autre limite de la musique, et plus particulièrement de l'opéra, qui apparaît dans le portrait de Bellini. Dominique Fernandez attache en effet beaucoup d'importance à l'étude de la répartition des voix, et l'on peut lire déjà dans *La Rose des Tudors* : « Roméo et Juliette chantés par deux femmes, on devine ce qui se cache sous une telle transposition. » (p. 11). Cette phrase sous-entend en fait que Bellini dans sa recherche artistique a tenté de donner un reflet à ses propres préoccupations sentimentales ; une fois encore le fait est discutable, faute de sources précises et de documents, et l'auteur fonde son jugement sur sa conviction et sur ses intuitions, mais cette réflexion nous semble assez importante pour mériter d'être soulignée puisqu'elle annonce la longue argumentation plus affirmative, plus intransigeante cette fois, que l'on trouve dans *Le Rapt de Ganymède.*

Il semble que cette limite (imposée par la morale et la société) de la musique causée par la perte des castrats ait engendré d'autres bornes qui ont elles aussi pour

[130] *Gorgone,* p. 160.

conséquence de réduire les possibilités musicales. Le sujet est périlleux, puisque la musique instrumentale semble destinée à échapper à toute détermination (morale, physique, sexuelle ou politique), mais Dominique Fernandez ne renonce pas à affronter le problème et souligne même cette difficulté en ouverture de chapitre :

***C'est une opinion largement répandue que la musique n'a rien à voir avec le sexe. [...] on estime que celui qui tisse avec la substance immatérielle des sons un réseau impalpable de pures harmonies se trouve affranchi des lois qui gouvernent le commun des mortels. Une pieuse hagiographie gomme les détails jugés triviaux de l'existence des grands musiciens. Gan., p. 185.***

Outre cette limite que la musique et ses admirateurs imposent aux compositeurs, c'est-à-dire une vie idéale et détachée de toute autre sensibilité aux plaisirs qu'à ceux des harmonies, Dominique Fernandez, un chapitre plus loin, à propos de l'opéra, et cela après avoir rétabli le visage pleinement humain de Beethoven, de Tchaïkovski ou encore de Schubert, dégage une autre difficulté, celle qui est liée à la capacité de représenter l'homosexualité : faisant un long voyage à travers le temps, il mène une enquête patiente et minutieuse de Mozart à Britten.

Il ne s'agit plus des compositeurs eux-mêmes ou de la disparition des castrats, mais de la liberté de choisir un sujet d'opéra. Une question délicate se pose donc après avoir montré que les compositeurs, comme tous les autres artistes, étaient concernés par l'homosexualité, après avoir souligné l'interdépendance de leur vie et de leurs oeuvres : comment ont-ils pu mettre en scène et donc exprimer leurs désirs, leurs fantasmes ? Force nous est de constater que toutes les réponses de l'auteur ne nous semblent pas également satisfaisantes. Mais cette réflexion est déterminante, par sa hardiesse, dans le projet d'écriture de Dominique Fernandez. Un constat tout d'abord ouvre le chapitre consacré aux sujets des livrets d'opéra :

Qu'il n'y ait aucun opéra à sujet ouvertement homosexuel est une surprise pour quiconque fréquente les salles d'opéra et remarque dans le public une proportion élevée de gays.

*Gan.,* p. 197.

S'interrogeant ensuite sur les raisons de cette réalité, Dominique Fernandez nous présente plusieurs raisons, dont deux sont propres à la nature des goûts du public gay qu'il vient d'évoquer :

***[...] la femme d'autant plus fascinante pour eux qu'elle chante de l'autre côté de la rampe est un de leurs mythes, par lequel ils compensent la nostalgie de la femme réelle hors de leur portée. [...] Peut-être n'aimeraient-ils pas voir mises en scène et déclamées par la bouche de chanteurs, avec les contraintes de l'opéra qui grossissent et simplifient les situations, leurs préoccupations intimes. Gan., p. 197.***

Le problème soulevé ici paraît plus complexe que ne le laisse paraître l'auteur, car comment comprendre que l'amour hétérosexuel supporte mieux la caricature que l'amour homosexuel, comment comprendre aussi que le fervent défenseur de la culture et de l'identité homosexuelles[131] puisse admettre aussi facilement une simple justification liée

[131] *L'Étoile rose, Le Rapt de Ganymède*, sa collaboration à *Masques* et enfin *Le Loup et le chien*.

au public : « L'autre partie du public, en tout cas, supporterait mal d'entendre exalter une passion homosexuelle. » (p. 197) ? Nous nous trouvons ici devant une suite de paradoxes issus peut-être de la volonté de répondre à une question qui touche l'un des domaines les plus chers à Dominique Fernandez : l'opéra. Ces réponses semblent contradictoires, paradoxales, par exemple quand celui qui se bat pour la reconnaissance et l'égalité des droits des homosexuels n'imagine pas qu'un compositeur puisse un jour représenter sans dissimulation aucune l'amour homosexuel ; mais, devant cette crainte de la caricature, il faut peut-être envisager un autre versant du problème. La représentation de l'homosexuel (au théâtre surtout) a longtemps subi le masque obligatoire de personnages efféminés et ridicules, traités uniquement sur le mode de la dérision, et ce pourrait être là une autre raison du refus ou de la crainte de voir cette image sur les scènes d'opéra.

Mais si les motifs d'esthétique générale nous semblent fragiles, il n'en est pas de même pour les arguments musicaux, qui sont au contraire bien plus convaincants :

***[...] à l'opéra, pour une raison d'équilibre musical, il faut toujours deux protagonistes, dont les voix s'opposent et se mêlent. [...] Les deux protagonistes doivent être de sexe opposé, afin que leurs voix soient complémentaires : ténor et soprano le plus souvent, quelquefois baryton et mezzo. Cette loi est absolue dans l'opéra occidental, dont la trame est le plus souvent une histoire d'amour entre le ténor et la soprano. Gan., p. 198.***

Cette limite proprement musicale à l'exploitation du thème de l'amour homosexuel semble donc la plus réelle et la plus définitive, puisque, comme le conclut un peu plus loin l'auteur :

***Prendre pour héros deux hommes, par exemple un ténor et une basse, aurait le double résultat de contrevenir à la loi musicale de la complémentarité entre timbre clair et timbre grave, et de choquer la majorité des spectateurs. Gan., p. 198.***

Toutefois, ici encore, deux points suscitent l'étonnement, les hautes-contre semblent oubliés une fois de plus dans ce bilan : ne seraient-ils pas les plus à même de lever cette règle ? D'autre part, la suite du chapitre a précisément pour objet de montrer dans quelle mesure l'amour entre deux hommes ou entre deux femmes peut être représenté à l'opéra. Est-ce là une nouvelle contradiction, ou plus justement une ambiguïté déjà contenue dans la musique elle-même ?

En fait, selon Dominique Fernandez, c'est au prix de différents stratagèmes que l'opéra parvient malgré tout à mettre en scène des liaisons amoureuses entre partenaires de même sexe. La violence, l'affrontement, les rencontres de jeunes adolescents, bref, les duels au lieu des duos en sont les principaux moyens. Mais là, c'est une autre interrogation qui se pose aux yeux du lecteur : l'opéra, défini par Dominique Fernandez comme un genre ne supportant pas la subtilité, n'use-t-il pas précisément de procédés plus littéraires que musicaux en comptant sur la culture du spectateur et sur sa faculté d'interpréter finement une situation simple et des personnages faits d'une pièce qui peuvent cacher une autre intrigue ? Les exemples choisis semblent confirmer cette tendance au non respect de la règle de la simplicité du livret ou de la psychologie sommaire du personnage de l'art lyrique. Reprenons donc, à travers trois exemples qui nous semblent les plus représentatifs de cette réflexion, les termes de ce délicat

problème. *Apollon et Hyacinthe,* d'abord, opéra de jeunesse de Mozart, qui montre à quel point, malgré des impératifs moraux et des contraintes quant au nombre et à la qualité des personnages, la musique et le génie d'un enfant de onze ans peuvent parvenir à exprimer, en détournant les règles et les limites du genre, une préoccupation sentimentale. Dominique Fernandez conclut d'ailleurs très clairement son interprétation :

***Les amours d'Apollon et de Melia, l'amour de Zéphir pour Melia, la déploration de Melia sur la mort d'Hyacinthe se trouvaient ainsi reconduits à un échange de désirs homosexuels auquel la musique du jeune compositeur apposait le sceau troublant d'une tendresse élégiaque et diffuse. Rapt., pp. 206-7.***

C'est donc une fois encore la distribution des voix qui mène l'auteur à cette conclusion, fort de la lecture du livret, de la connaissance du mythe grec et des conditions de composition de l'oeuvre. Mais tous les opéras n'utilisent pas les mêmes astuces pour parvenir à ce résultat : ainsi l'exemple du compositeur polonais Szymanowski [132], grâce à son *Roi Roger* nous, ouvre une nouvelle voie de réflexion.

***L'opéra raconte la conversion, difficile et réticente de Roger au culte de Dionysos, sous l'influence d'un jeune berger venu d'Orient. Le roi n'accepte pas sans remords de se rendre à la religion du plaisir, et toute l'oeuvre évoque le combat qui déchire le coeur du monarque. Gan., p. 210.***

Après ce rappel de l'intrigue, nous pouvons lire :

***Le jeune pâtre métamorphosé cette fois en Dionysos, l'invite à le suivre au royaume des délices éternelles et s'éloigne en chantant. Roger resté seul, se tourne vers l'aurore et adresse à la lumière un hymne bouleversant, première étape de la vraie vie. Oeuvre magnifique aux sonorités mystérieuses, à la fois oratorio, messe et drame, cet opéra est le seul qui ait exalté l'homosexualité en-dehors de son contexte social et psychologique, comme une évasion hors des limites humaines, une aspiration à se fondre dans l'immensité du cosmos. Gan., pp. 210-1.***

Nous pouvons en fait tirer de très nombreux enseignements de cette citation et de l'admiration que Dominique Fernandez porte à cet opéra, au-delà même d'ailleurs de motifs strictement musicaux. Ici, le détour par la mythologie, au moyen de l'ambigu dieu Dionysos. Présenté comme un séducteur aux multiples visages, capable de se métamorphoser, et qui ensorcelle les esprits grâce à son chant, celui-ci évoque la figure d'Orphée. La mythologie serait-elle un moyen de rendre intouchables, de garder au-dessus de tout soupçon, des désirs frappés par l'interdit ? Mais cette description de Dionysos est aussi pour l'oeuvre fernandezienne une importante source d'interrogations. Souvenons-nous en effet du rôle du masque de Dionysos dans *Les Enfants de Gogol,* de son influence déterminante et représentative pour Titus Athanazy, et demandons-nous si, comme le roi Roger, le pianiste de ce roman encore inscrit dans le cycle du ressassement, ou plus justement ici, de l'esquive et de la suggestion du thème de l'homosexualité, n'est pas déchiré entre la « religion du plaisir » et de la « sensualité » et celle de la raison, de la règle ordinaire ? Ainsi, le parallèle ébauché entre Szymanowski et

[132] L'admiration que voue Dominique Fernandez à ce compositeur s'est manifestée, outre ces deux pages du *Rapt de Ganymède,* à très nombreuses reprises lors de l'émission « Domaine privé » qu'il a animée de sa passion sur France Musique tout au long de l'année 1992.

Schubert[133] par Dominique Fernandez pourrait être prolongé pour mener aux deux figures fictives de Roger et de Titus. On ne peut s'empêcher de penser que ni le sens de cette interprétation, ni le choix du développement de cet exemple, sont fortuits : la figure de Dionysos court à travers l'oeuvre, riante et menaçante tout à la fois, invitant à une débauche et avertissant de son danger. Le plaisir musical est ici un plaisir ambigu : le recours à la mythologie est un moyen d'exprimer de façon détournée cette volupté condamnée.

Enfin, le dernier exemple, celui de Britten, montre comment un compositeur peut préférer une voie d'expression différente, celle de l'angélisme dans *Billy Budd.* Cet opéra donne lieu à trois pages de commentaires dans cet essai mais a aussi suscité deux articles de Dominique Fernandez [134] ; le ton change pour aborder la question, et l'on peut lire en préambule :

***Benjamin Britten, autre compositeur homosexuel dont plusieurs opéras évoquent avec le minimum de déguisement l'amour entre hommes, est beaucoup plus concret. Ce qui intéresse ce musicien, c'est de montrer le trouble apporté dans un monde de préjugés et de contraintes Gan., p. 211.***

Les motifs de l'exclu et du paria sont exploités musicalement par Britten, et c'est cette « lecture » que Dominique Fernandez choisit de mettre en valeur en donnant pour titre à son article « La Gloire de Britten ». À l'appui de cette analyse, est soigneusement commentée la distribution des voix dans l'opéra, laquelle constitue précisément une remise en question, sinon une transgression, des règles annoncées au début de ce chapitre sur l'opposition conventionnelle et traditionnelle entre « timbre clair » et « timbre grave » :

***Au capitaine, contrairement à la tradition du XIX$^{e}$ siècle qui prêtait aux détenteurs de l'autorité ou du pouvoir une voix de basse ou de baryton, Britten attribue une voix de ténor clair : signe musical de ses tendances féminines. Quand on sait que le rôle a été écrit pour Peter Pears, l'ami de Britten, on ne s'étonne plus que ce commandant d'un navire de guerre fasse ses délices des auteurs grecs. Gan., p. 213.***

Le commentaire [135] dense et riche de Dominique Fernandez à propos de cette oeuvre met en rapport le texte de Melville, que Forster a adapté pour l'opéra, mais analyse aussi les références littéraires que le lecteur ou le spectateur doivent être en mesure d'identifier et de comprendre. Ainsi, outre la liberté prise sur les conventions musicales, si le librettiste a simplifié la caractéristique de Billy Budd : « L'opéra ne retient que le motif de la beauté, et le fait éclater avec véhémence » (p. 212), le livret a gagné en subtilités : la situation amoureuse n'est pas évidente, les amants ne sont pas enlacés mais le thème de l'amour interdit et refusé est traité sur le mode de la violence, c'est-à-dire en empruntant un détour, une ruse pour éluder un obstacle apparent et pour déjouer une limite de l'art

[133] *Gan.,* p. 209. Il faut aussi préciser à propos de Titus que Schubert est son musicien préféré.

[134] L'oeuvre a été créée en 1993 à l'Opéra de Nancy, v. Dominique Fernandez : « Un opéra sans femme » (*Le Monde,* 25 mars 1993) et « La gloire de Britten » (*Le Nouvel Observateur,* 8 avril 1993).

[135] *Le Rapt de Ganymède,* pp. 211-4.

lyrique.

Toutefois, d'autres limites de la musique, qui dépendent, elles, des musiciens, et plus précisément des interprètes, sont aussi illustrées dans les romans et dans les essais de Dominique Fernandez.

## 2) La fatalité de la voix ou l'épreuve de la démesure

Porfirio rêvant de devenir ténor ou Friedrich goûtant au prestigieux plaisir de communiquer avec Dieu nous éclairent sur le sens de la limite à laquelle se confrontent les apprentis musiciens. Cependant, si l'on a rapproché leurs expériences, il faut aussi en noter les incontestables différences.

Friedrich commence son apprentissage musical dans la maîtrise de la Marienkirche, la mue interrompt ses rêves d'infini et le place face à une limite biologique qui semble révéler une limite psychologique, trahir l'esprit véritable du personnage. Le timbre de la voix en s'acheminant vers l'aigu est censé se rapprocher de Dieu et du domaine spirituel, de la pureté, comme le montre cette belle description :

***Après le choeur d'entrée, où les vingt-huit chanteurs unissaient leurs efforts, c'était le tour des solistes. Le basso commençait, de sa voix grave et profonde. Un peu de jour entrait avec les vocalises du ténor, l'alto garçon apportait un rayon de soleil, et, au sommet de cette pyramide de lumière, le soprano lançait vers le ciel ses notes flûtées. Plus sa tessiture était haute, plus nettement se découpait le contour de chaque voix. Comme Raphaël avec les couleurs, Bach dessinait avec les sons. De toutes les cantates qui retentissaient sous les voûtes fleuries de l'église, Friedrich préférait celles où l'âme dialogue avec Dieu. Dieu chantait par la voix d'un homme corpulent, sanguin et barbu, pourvu d'un organe caverneux, l'âme par la voix cristalline d'un des seize petits sopranos. Am., p. 66.***

Mais si « un jour » Friedrich a effectivement été « désigné pour plaider sa cause auprès de Dieu », le sort lui a ravi à jamais cette joie en limitant ses capacités vocales. Toutefois, la réaction du jeune héros au contact d'un art qui côtoie le divin montre le besoin qu'il a de se rassurer en tenant quelque chose de solide, de réel ou de concret. La réflexion et non pas l'aventure mystique, l'analyse et non pas l'expérience de la transcendance semblent lui convenir. Il est le représentant d'une humanité ordinaire, il n'est pas fait, comme Franz, pour jouer des rôles d'ange ou de messie. D'ailleurs on peut justement citer encore les conditions dans lesquelles il représente l'âme, conditions qui montrent combien, malgré le bonheur qu'il éprouve à remplir cette tâche héroïque, il paraît fragile dans cette situation extraordinaire :

***Dans les stalles au pied de l'orgue, pendant qu'il déployait d'une voix tremblante, les notes serrées de la partition, il continua à dessiner mentalement, avec les sons qu'il entendait jaillir de sa gorge, le profil limpide des personnages de la fresque. De pouvoir asseoir, s'il pouvait s'exprimer ainsi, la ligne musicale sur un support plastique lui donna l'assurance nécessaire pour achever le duo. Am., p. 66.***

Ce n'est pas un manque de confiance en soi ou un défaut d'assurance, mais c'est bien la

manifestation d'une limite individuelle qui se manifeste : Friedrich peut bien rêver d'entretenir un dialogue avec Dieu et d'atteindre la pureté de l'infini, sa voie est déjà tracée et le prive par avance de réaliser ces idéaux. Ici, les limites musicales correspondent non seulement à des limites physiologiques mais aussi à une réalité psychologique, premier signe du destin pour lui interdire le chant « mais surtout [pour le] condamn[er] au sort de la plus grande partie de l'humanité » (p. 67), cette expression dépassant la seule pratique chorale et annonçant le cheminement amoureux, artistique et humain de Friedrich.

Certes, cette limite est celle du musicien, mais derrière le problème particulier de Friedrich et derrière cette description du chant comme mode de communication avec l'au-delà, comme dialogue privilégié avec Dieu, qui use de la métaphore de la lumière, on peut aussi reconnaître le sort des petits chanteurs du King's College et conclure que ces deux limites ne sont pas si éloignées car, au fond, c'est toujours l'abandon à l'indistinct et à l'ambiguïté sexuelle de l'enfance qui est mis en valeur par l'apparition de la maturité et de la mue, blessure individuelle, castration symbolique, ravivant la Chute originelle et la perte d'un paradis dont la musique est à la fois l'exaltation nostalgique et la répétition tragique.

Autre rêve brisé, d'une façon plus profonde encore et plus éloquente peut-être : celui de Porfirio. Passionné d'opéra, nous avons vu déjà à quel point l'art lyrique est important pour lui tant dans sa formation culturelle et littéraire que dans son éducation. Déterminant, mais menaçant aussi car Porfirio voit le monde comme un opéra, transformant sa mère, possessive et autoritaire, en héroïne dans une scène savoureuse de *Porfirio et Constance*, lui prêtant la stature de Lady Macbeth [136]. Exutoire et moyen de tourner en dérision, ce subterfuge musical est un moyen d'introduire une pause amusante dans le roman, mais aussi de révéler l'emprise maternelle et l'assujettissement de Porfirio. D'ailleurs, avant cette apparition de l'art lyrique dans *L'École du Sud*, les leçons que Porfirio prend auprès d'un vieux maître constituent de véritables avertissements du destin pour le personnage.

Porfirio ne rêve pas de devenir seulement ténor et d'incarner n'importe quel héros d'opéra : seuls les rôles brillants, des emplois de héros qui mettent en valeur le courage ou la virilité séductrice l'intéressent. Des rôles de ténor, et particulièrement des rôles de ténors héroïques.

***— Caruso, grogna-t-il, il est en train de nous ruiner du beau chant. Il lance sa voix comme s'il avait pris une décharge électrique ! A-t-il oublié qu'il faut glisser les notes en les vocalisant, pour les lier entre elles, comme ceci (il imita une gamme ascendante, mo-mo-mo-mo, plutôt un mugissement à mon avis) ou inversement les traîner de l'aigu au grave, avec suavité (on aurait dit l'orage qui approche), afin d'obtenir une belle échelle chromatique ? Où sont ses ornements, ses appoggiatures, ses rubamenti di tempo ? Sait-il seulement distinguer entre style pathétique et style expressif ? Dans la nouvelle école de chant [...] ce ne sont plus que brutalités vulgaires, coups de glotte intempestifs, spasmes, hoquets, sanglots. Éc. Sud, pp. 208-9.***

[136] *Porfirio et Constance,* p. 225.

Porfirio ne pouvait sans doute pas trouver de maître aussi éloigné de ses intentions lyriques, de ses objets d'admiration. Au-delà de deux écoles qui s'affrontent à propos de l'interprétation, c'est la conception du personnage qui est remise en cause et le respect de la musique elle-même, à travers celui des volontés du compositeur, comme le montre l'exemple[137] choisi par le vieux maître. Porfirio, en dépit de ses déboires politiques, ne semble pas avoir modifié ses goûts ni ses penchants en matière musicale. Ses mots pour décrire les illustrations de Platania[138] le prouvent : « un mugissement », « l'orage qui approche », « le bourdonnement d'un moustique », expressions péjoratives qui sont autant de signes de ce lien inextricable entre l'héroïsme et l'exploit, la virtuosité et la puissance.

Mais le vieux maître ne donne pas seulement une leçon d'histoire musicale à son élève, il lui révèle sa personnalité véritable en lui annonçant qu'il ne sera « que baryton ». Cruelle déception pour Porfirio, qui ne peut plus désormais rêver de devenir sur scène un être admirable, désirable, ni d'endosser des costumes prestigieux, qui ne pourra donc pas assouvir par le chant le besoin de s'affranchir d'une tutelle trop exclusivement féminine et de devenir un homme.

***Dans tous les opéras, les prime donne sont amoureuses de ténors et acceptent de mourir pour eux. Jamais un baryton ne remportera une telle victoire. Quand ils ne sont pas de franches canailles, ils se tiennent du côté de l'ordre, du pouvoir, de la morale ; ils ne font jamais rêver ; ils n'entraînent jamais l'imagination sur les cimes. Leur voix terne correspond à des emplois ennuyeux : et moi je voulais devenir chanteur d'opéra pour tenir dans mes bras une femme capable de me sacrifier sa vie par amour. Éc. Sud, p. 212.***

La confusion entre les désirs et la réalité compromet l'avenir de Porfirio qui, paradoxalement, rêvait de se libérer du pouvoir féminin en exigeant le sacrifice de la femme, qui rêvait de devenir ténor non tant par amour de la musique que par appétit de gloire. Les révélations de Platania offrent à Porfirio une leçon de philosophie et de politique plus encore qu'une leçon de chant, elles auraient pu, si Porfirio avait accepté de les entendre, le mettre en garde contre lui-même et contre cette psychologie sommaire du héros à laquelle il veut à tout prix s'identifier. La discussion entre le jeune élève et son maître est très révélatrice de l'obstination orgueilleuse de Porfirio qui refuse de ne pas lier la beauté et la jeunesse au pouvoir et à l'héroïsme.

***Quel est le plus beau rôle jamais écrit par Verdi ? — Manrico, Otello, Alfredo... hoquetai-je. — Non, c'est Rigoletto, bouffon de la cour de Mantoue. — Un bouffon ! Un bossu ! — Oui, mais la seule âme qui ait gardé de la noblesse dans cette cour dépravée, la seule qui ne soit pas vendue au duc... Rigoletto, continua-t-il d'un ton sévère, est l'unique opéra où Verdi ait osé, en donnant un rôle antipathique au ténor, blâmer ses compatriotes de leur goût effréné pour les voix aiguës, les bonds héroïques et autres frivoles acrobaties... Tu ne vas pas me***

137 *L'École du Sud,* p. 209.

138 Le choix même du nom du vieux maître de chant n'indique-t-il pas ce regard critique porté vers une école supplantée par les exploits de l'opéra vériste, « Platania » pouvant évoquer la platitude d'un chant qui semble terne à des oreilles habituées à des démonstrations valeureuses ?

***dire que le duc de Mantoue n'est pas la dernière des crapules ? Je ratifiai d'un signe de tête ce jugement ; à contrecoeur, car c'était admettre que je ne lui demanderais jamais d'étudier La donna è mobile. Adieu l'espoir de posséder la recette infaillible pour faire crouler les théâtres sous les applaudissements. Éc. Sud, p. 212.***

Déchiré par ce constat, mais surtout écartelé entre ce qu'il sait être la raison (le principe de réalité : il n'est que baryton, il s'est abusé sur le sens de l'opéra) et ce qu'il désire (le principe de plaisir : monter sur scène, devenir un séducteur), la justesse des analyses de Platania et sa propre avidité de gloire, Porfirio décide de renoncer au chant plutôt que de renoncer à s'illustrer dans des actions éclatantes, montrant ainsi quelle est la limite de sa passion pour la musique. Désormais en quête d'une autre voie pour conquérir le monde et sa liberté, de nombreuses questions se posent à lui. Est-ce la sentence du maestro qui limite Porfirio, et le contraint inconsciemment à devenir un baryton politique, ou ne joue-t-il pas d'aveuglements successifs, demeurant incapable de trancher entre le prestige et le bien, la pensée et les actes ?

***Au fond de moi, cependant, je continuais à obéir au maestro renié. Il m'avait jeté un sort, j'étais comme ensorcelé par sa prédiction. Le programme des fascistes, leurs prises de position dans la guerre d'Espagne, leur acharnement contre toute illusion romantique, leur religion de l'ordre, de la discipline, leur volonté hargneuse de voir les trains « partir à l'heure » : aucun doute, ce n'était pas un programme de ténors soulevés par une fièvre généreuse, c'était un programme de barytons. Éc. Sud, p. 216.***

À vrai dire, le problème est plus complexe qu'il n'y paraît parce que, si sa voix « psychologique » est celle du ténor, comme il le pense et le désire, il demeure malgré tout incapable de profiter des exceptions offertes par le répertoire, de s'attacher aux détails des personnages, et, même en cet instant de réflexion et de bilan, il ne semble pas se souvenir que le maestro lui montrait combien les choses étaient plus compliquées qu'il n'y paraissait : il persiste à ne manifester, au détriment des nuances, qu'un intérêt pour les apparences, les effets et les instants qui relèvent de l'exploit, en oubliant d'attacher de l'intérêt à l'argument du livret ou au dessin musical d'une oeuvre.

Au reste, cette passion pour l'exploit vocal, cette virtuosité était déjà dénoncée par Adeline elle-même, qui, assistant à *Guillaume Tell* de Rossini, s'indignait de la qualité et du comportement du public : « vous vous intéressez aux prouesses des chanteurs, mais la musique elle-même, vous l'écoutez à peine » (*Éc. Sud,* p. 173). Les deux pages qui suivent cette critique de l'attitude sicilienne devant la musique montrent de quelle manière le public est en effet tenu en haleine par l'obstacle que constitue la partition : « prendre d'assaut le contre-ut de la strette » (*Ibid.,* p. 176). Ce vocabulaire militaire définit la valeur de l'héroïsme du ténor mais indique aussi à quel point la Sicile est présentée comme une terre de paradoxes par Dominique Fernandez, composée d'analphabètes avertis des difficultés d'une partition, se rendant en quelque sorte à l'opéra comme à une compétition sportive pour mesurer des performances. Or, l'auteur ménage si bien le suspense quant à la capacité du chanteur de dominer l'obstacle, comme le montre le beau dénouement du spectacle (et du chapitre), que l'on ne peut s'empêcher de penser que lui-même ne reste pas insensible à ce genre d'exploit, qu'il prend plaisir à ce jeu désinvolte de la musique vivante.

***[...] le ténor gonfla ses poumons, dans un ultime effort, saisit le do supérieur, le remplit de chaleur, l'inonda de lumière et le projeta dans la salle où il éclata comme un feu de Bengale, s'épanouit de toute la majesté d'une ronde opulemment distendue, puis retomba en pluie chatoyante sur le public extasié. « Bravo ! Bravissimo ! hurlèrent d'une seule voix les douze cents spectateurs du théâtre Margherita. Sei grande veramente ! » Éc. Sud, pp. 176-7.***

À la lumière de cette scène, qui offre mieux que toute discussion une illustration de l'opéra au Sud de l'Italie et montre l'art de la virtuosité, admettons que le point de vue du romancier ne semble pas toujours très clair. Il ne s'agit pas de remettre en cause une passion pour le *bel canto* mais plutôt d'en discuter le sens pour voir à quoi il correspond dans l'esprit de l'auteur. Il faut rappeler en effet que cet art de l'exploit est aussi l'un des dangers de l'opéra, qu'il est un signe intérieur de la menace qui pèse sur ce genre musical, les propos de l'auteur sur les vocalises de la Reine de la Nuit le montrent bien :

***Les deux airs que chante la Reine participent de cette même ambiguïté. Airs de bravoure, airs à vocalises, qui rappellent la tradition de pure virtuosité de l'opéra italien et tranchent avec la volonté musicale de Mozart de faire de La Flûte le point de départ d'un art nouveau, authentiquement allemand. On peut dire de ces deux airs de la Reine qu'ils rendent un son factice et contribuent ainsi à renforcer le caractère négatif du personnage ; mais on peut aussi dire qu'ils sont bien beaux et représentent un dernier hommage à la musique italienne, vaincue par la musique allemande comme la Reine par Sarastro, mais toujours digne d'être aimée, comme la mère par le fils. Arbre, p. 281.***

Cette hésitation entre deux interprétations, d'abord parce qu'elle est un rare exemple dans cet essai et ensuite parce qu'elle concerne un sujet très précis (la musique dans un instant de transition), doit être soulignée. À elle seule, elle introduit en fait le problème apparu avec les castrats et leurs excès, leurs caprices, ces libertés, grandes ou petites, qui ont contribué à causer leur perte et celle de l'opéra napolitain. Ici, il faut en effet rester avec Mozart tout en passant de l'essai au roman et se reporter à *Porporino* où le jeune compositeur fait le récit de sa rencontre avec Farinelli :

***— Alors, ne pus-je m'empêcher de m'écrier, stupéfait par ce que je venais d'entendre, c'est donc vrai ce qu'on dit sur...? — Sur nous ? Sur nos caprices ? Sur notre vanité ? Sur notre arrogance ? Oui, c'est vrai que la décadence du grand opéra italien, c'est nous qui en portons la faute. Oui, c'est vrai que toutes ces règles minutieuses et ridicules, c'est nous qui les avons imposées aux compositeurs. Sachez qu'il m'est arrivé à moi-même de refuser de chanter un opéra dont l'auteur m'avait fourni que deux fois, au lieu des quatre prévues, l'occasion de produire une certaine note de tête que j'étais le seul à pouvoir atteindre. Porp., p. 182.***

Farinelli dresse un bilan amer et sévère sur son attitude passée, mais, outre ce regret personnel exprimé sur le mode de la confidence, c'est aussi l'esprit et les moeurs d'une époque qu'il décrit. La menace qui pesait sur l'opéra napolitain n'était pas seulement celle de l'Europe des Lumières et de la morale, mais celle d'une mentalité et d'un comportement d'hommes du Sud face à la beauté, cette irrésistible tentation de détruire, de provoquer la perte de ce qui est trop beau, de réduire à néant ce qui est admirable, ce complexe d'échec qui nie la morale utilitaire de l'effort :

***Je puis vous le dire en vérité : nos voix, à nous autres dessus, ma voix, oui, peut-être plus encore que celle des autres, personne n'a jamais entendu rien de si beau, personne n'entendra jamais rien de pareil. Savez-vous ce que les Italiens font devant quelque chose de trop beau, qui les transporte hors d'eux-mêmes et les oblige à reconnaître l'existence d'une force qui les dépasse ? Il cherche à le détruire. Nous avons commencé nous-mêmes, par nos caprices et par nos prétentions, à détruire cette beauté que nous portons en nous. Les Italiens ne supportent pas de croire à quelque chose qu'ils admirent. Ils n'auraient pas supporté de se laisser ravir et subjuguer par nos voix, si nous ne leur avions fourni, en même temps, le moyen de se moquer de nos personnes. Porp., pp. 182-3.***

Tirant ici la leçon de tous ses excès passés et de leurs conséquences, Farinelli se proclame coupable, responsable de la fin de l'opéra de celle des castrats. Ceux-là n'ont pu résister à la tentation de profiter et d'abuser des privilèges que leur situation de pourvoyeurs d'extase leur offrait, ils sont donc coupables d'avoir exploité la pâmoison des spectateurs comme un moyen d'obtenir ce qu'ils désiraient, d'avoir exigé ces compensations par « caprice », pour leur gloire personnelle et non pour servir la musique. Farinelli, avant de livrer sa prophétie, a donc dressé le portrait des castrats comme quintessence de l'esprit napolitain, lequel est défini par sa soumission au destin autant que par son inexorable penchant pour l'abandon, pour le refus de lutter contre le temps, la gloire de l'instant (celui du plaisir ou celui d'une note) préférée au culte de la permanence.

***Retenez bien mes paroles : le siècle ne prendra pas fin que nous n'ayons peu à peu découragé notre public et fait naître chez ceux qui étaient prêts à mourir de plaisir en nous écoutant une sorte d'horreur pour nous-mêmes. Oui, le dégoût et l'horreur d'une telle beauté. Porp., p. 183.***

Au moment même où Mozart exprimait sa volonté de composer un opéra pour les castrats, où il lui soumettait avec enthousiasme le projet d'*Idomeneo,* Farinelli lui annonça la perte de l'opéra napolitain, la fin du règne musical des castrats. Mais le jeune compositeur, charmé par l'art des dessus, investi dans sa passion, se trouve dans la même situation que Dominique Fernandez : sa raison se rend à l'évidence, il comprend que Farinelli a raison, mais son coeur, lui, reste séduit par cette volupté extrême, par cet art du *bel canto*. Le débat intérieur du compositeur est grand car pour lui, Allemand, Farinelli a exagéré, Mozart veut voir toutes les qualités du chant des castrats, il veut convaincre son interlocuteur et se convaincre aussi que cette ère n'est pas révolue :

***J'espérais lui prouver qu'il s'était noirci à dessein, lui et les autres castrats ; les règles imposées aux compositeurs n'étaient pas aussi féroces qu'il s'était plus à me le faire croire ; en écoutant un opéra où il avait chanté, et dont il avait fait la gloire, j'étais bien plus sensible à la douceur ou à la violence des émotions exprimées, qu'à la virtuosité requise pour arriver au contre ut ou au sol supérieur. Porp., p. 183.***

Mais les louables tentatives de Mozart restent vaines, comme le sont les essais de Rossini pour effacer les fameux excès des castrats : l'opéra italien, comme l'annonce Farinelli, va irrémédiablement vers sa perte, sans lutter contre la raison des philosophes des Lumières, sans lutter contre sa nature, sans se battre pour sa survie. Dans le roman, Feliciano est sans doute à travers sa reddition, dans sa mise en scène personnelle et dans son audace, la meilleure représentation de cette décadence. Il incarne tous les

excès de cette civilisation :

Quand il eut fini de chanter, il s'avança vers le milieu de la scène, salua en direction des loges, puis, d'un pas nonchalant qui mettait admirablement en valeur la souplesse juvénile de ses membres, il gagna le coin des tamaris, prit des mains du duc sans lui en demander la permission le petit chien qu'il apporta à la *prima donna* toujours assise sur son pliant. Il lui mit le chien sur les genoux et resta à côté d'elle, appuyé négligemment à une colonne. *Porp.,* p. 297.

Tandis que le spectacle continue sur scène, à quelques pas de Feliciano, celui-ci profite de sa position en vue pour se montrer, non pas en Ulysse (rôle qu'il est alors censé d'interpréter), mais en vedette désireuse de se distinguer, de se faire remarquer, et cela aux dépens même du spectacle. D'ailleurs l'autre castrat, interprète du rôle-titre (Achille), ne montre pas moins de désinvolture :

***Pachiarotti, castrat du genre hyperadipeux, porte une robe à panier, des escarpins dorés, il s'est fait une coiffure à la grecque tenue par un bandeau sur lequel brillent des pierres multicolores. Le page qui le suit pas à pas agite au-dessus de sa tête un bouquet de plumes hautes de trois pieds, le fameux panache sans lequel le chanteur refuse d'entrer en scène. Porp., p. 296.***

Libertés et excès sur scène s'ajoutent aux exigences concernant les costumes qui ne dépendent que des choix des interprètes, bien loin de tout souci de réalisme historique ou de réalisme psychologique, et si à cela on ajoute les « caprices » proprement musicaux des airs de bravoure, il faut bien convenir que les castrats n'étaient vraisemblablement pas les chanteurs les plus faciles à contenter pour un compositeur. On peut donc, comme le fait d'ailleurs Dominique Fernandez en montrant en détail ces lubies, se ranger à l'avis de Farinelli quant aux raisons profondes de la décadence de l'école lyrique italienne.

Par conséquent, ce n'est pas seulement une limite imposée par la société gagnée par les idées du progrès mais une limite intérieure, propre à la musique elle-même et à ses serviteurs, qui nous est décrite et analysée. L'illustration d'une mésentente fatale et de la confusion du prestige personnel et du sens du dévouement pour une oeuvre d'art dont le sens se trouve nié. Mais au-delà, c'est aussi une dépendance vis-à-vis de l'interprète qui sous-tend ce débat : il est question, au fond, de cet équilibre toujours difficile à obtenir entre le chanteur et le respect de l'oeuvre musicale, afin que l'appétit de gloire du premier ne soit pas une menace pour la seconde.

Ce problème ne rappelle-t-il pas dans une certaine mesure la controverse entre la notion de « beau chant » de Platania et le désir de dépassement de soi, de prestige par l'exploit de Porfirio dans *L'École du Sud* ? Une fois encore, nous pouvons, au terme de cette réflexion qui souligne l'étroitesse des liens entre la musique et ses interprètes, qui met en valeur la grande fragilité d'un art qui dépend directement de la vie (des castrats mais aussi de leur comportement), nous reporter au *Voyageur enchanté* où Verdi se demande avec tristesse :

***À force de faire chanter des sorcières ! Oui, le ténor Baucardé a injecté à l'air du bûcher du Trouvère le fameux do de poitrine qui vous plaît tant, et cette fois c'est avec mon consentement... Oui, en tant qu'Italien et en tant que patriote, je me suis réjoui de mourir dans une Italie une et prospère, et réjoui de l'avoir dotée d'un art qui nous fasse respecter sur les scènes internationales. Mais en tant***

***qu'artiste, je me suis toujours senti seul. Je reste seul, avec mes doutes, avec mes secrets. Le do de poitrine, non, ce n'est pas là ce que j'avais de plus précieux à léguer au monde... Voyageur, p. 126.***

Verdi se trouve précisément à mi-chemin entre les castrats, leurs excès passés et fatals à leur art, et les exploits dont rêve Porfirio en s'imaginant ténor sur scène. Le compositeur ne partage la nostalgie des dessus de Rossini ou de Bellini, mais il reconnaît avoir fait des concessions, avoir offert, par ses oeuvres, la possibilité de la prouesse aux chanteurs, en inventant une sorte de substitut des vocalises et des cadences. Toutefois, là encore, la position de l'auteur quant au problème est intéressante, car s'il est le premier à se proclamer séduit par la douleur des héroïnes verdiennes, il se démarque toutefois de l'admiration de Porfirio pour *La donna è mobile* [139] *,* et se range à l'avis de Raf : « Une des rares choses franchement vulgaires de Verdi » (p. 104) ; nous retrouvons exactement ces propos dans un des articles consacrés à Verdi [140], ce qui montre qu'il faut être prudent et que la distance est évidente entre l'auteur et ses héros.

## 3) Une volupté à deux visages ?

Comme Rossini dans *Le Voyageur enchanté* à propos de la Malibran, c'est-à-dire avec le même enthousiasme et la même frustration, Dominique Fernandez pourrait s'écrier : « Une diva, oui une divine, le mot m'a échappé malgré moi. [...] Le castrat est mort, vive la diva ! » (p. 120). Admirant donc l'art de la diva, il en écoute aussi les souffrances et se délecte, non sans une certaine ambiguïté, d'un plaisir qui naît d'un sentiment douloureux. C'est en fait un double sens qu'il faut voir dans le plaisir ressenti devant le spectacle de la Traviata chantant sa mort, ou de la Norma montant sur le bûcher pour disparaître. Étrange et paradoxale source de volupté, pourrait-on dire, à condition de s'interroger sur le sens de ce plaisir lié à une douleur magnifiée et amplifiée par le chant, qui rappelle les équivoques extases de saints ou de saintes saisis dans la grâce troublante de cette reddition aux supplices et au destin.

La mort et le plaisir, lien on ne peut plus baroque, exaltée dans *Le Banquet des*

139 *L'École du Sud,* p. 212 et *Porfirio et Constance,* p. 69.

140 « Non, *Rigoletto*, malgré sa popularité, et malgré l'air "Comme une plume au vent", la seule tache de la partition, n'a rien de vulgaire ; c'est même une des oeuvres les plus graves et les plus inspirées de Verdi. » (« La Chasse au fantôme : *Rigoletto* à l'Opéra de Paris », *Le Nouvel Observateur,* n° 1246 , 23 septembre 1988, p. 20). Ces propos, qui luttent contre les préjugés tenaces des Français qui veulent voir en Verdi un musicien « vulgaire », seront nuancés par Dominique Fernandez qui, à propos du même opéra, justifie la raison même de la vulgarité de cet air : « Quant au dernier acte, dans une auberge désolée au bord du fleuve, c'est une pièce d'anthologie, un grand nocturne traversé d'angoisse et d'horreur. L'air du duc ("La donna è mobile"), volontairement vulgaire, le quatuor sublime entre le duc, Gilda, Rigoletto et la tenancière de l'auberge (on y entend chaque voix séparée, par un prodige d'architecture musicale), la mort de Gilda, tout cela est empreint d'une atmosphère lugubre et d'une émotion merveilleuse. » (« La stratégie du bouffon » [Verdi, *Rigoletto*], *TéléObs,* 8 septembre 1994, à propos de la diffusion sur Arte de *Rigoletto*, mise en scène de Jean-Pierre Ponnelle, avec Ingvar Wixell, Luciano Pavarotti, Edita Gruberova...). — L'admiration de Porfirio pour un personnage « falot », son désir d'interpréter un air vulgaire, sont donc des motifs d'analyse importants pour le lecteur qui ne doit pas voir dans ce héros un double de l'auteur mais bien au contraire son antithèse, point sur lequel nous reviendrons en quatrième partie.

*anges, La Perle et le croissant, L'Or des tropiques* mais aussi dans *Une fleur de jasmin à l'oreille* où Roman expose son admiration pour *La Traviata.* C'est une tradition lyrique que de conduire l'héroïne d'un opéra à la mort, les femmes sacrifiées et bafouées y abondent et offrent dans un ultime souffle les derniers et plus beaux mots de l'oeuvre. De son côté, le sculpteur choisit l'agonie comme instant propice à l'exaltation des sentiments les plus forts, paroxysme de la volupté et abandon de la vie, intensité de la force vitale et angoisse de la mort. Or, il s'agit ici de savoir si ce plaisir correspond à un désir de délivrance, si ces saints ne remplissent pas au fond une fonction cathartique et si, au-delà de leur histoire, ils ne révèlent pas un aspect plus fondamental de l'histoire de l'humanité.

***Rares sont les héros d'opéra qui meurent, encore plus rares ceux qui meurent en douceur et en beauté. Les grandes agonies sont réservées aux femmes, qu'elles s'appellent Didon, Violetta, Lucia ou Médée. Rodolfo ou Alfredo font pâle figure auprès de leurs amantes : s'ils restent en vie, c'est qu'ils ne sont pas dignes de partager l'apothéose flamboyante qui les emporte, elles, dans la gloire du tombeau. La routine quotidienne de l'existence sera leur piteux destin. Banquet, pp. 34-5.***

Suprématie des femmes dans des rôles tragiques qui soulèvent le public et déchaînent les enthousiasmes les plus vifs mais aussi privilège de cette situation extrême, c'est ce que l'on est en mesure de comprendre dans cette citation. Aux antipodes donc de Catherine Clément [141] qui voit dans le destin des héroïnes d'opéra la défaite des femmes *parce que* celles-ci sont immanquablement conduites à la mort, preuve pour elle de la misogynie de l'art lyrique, Dominique Fernandez estime qu'une gloire sublime est conférée à la diva qui a le privilège de mourir sur scène.

Il faut aussi préciser que ces lignes sont inspirées par un saint Sébastien découvert à Rome, représentation pour l'auteur de « l'alliance de la souffrance et de la volupté ». Il faut en fait reconnaître ici la valeur d'un avertissement : le plaisir a un prix, il n'est autre que la souffrance elle-même. Et pour Roman, héros d'*Une fleur de jasmin à l'oreille,* l'opéra s'offre comme le reflet de son existence : à travers le destin de Violetta il reconnaît son propre destin, il donc puiser dans cette évocation musicale de son sort l'énergie nécessaire pour poursuivre sa quête de volupté, non sans être averti en même temps du danger qu'il court et des obstacles qui le guettent. L'opéra est à la fois un aiguillon au désir, une promesse de plaisir et l'avertissement d'un péril.

*La Traviata* est aussi le rappel des conditions de la découverte du plaisir, dans l'infamie et la transgression, l'héroïne d'opéra incarnant cette ambiguïté mythique et baroque où le rêve du bonheur reste inconciliable avec la réalité, où une prostituée, une femme proscrite, ne peut être aimée au grand jour.

Un danger, plutôt qu'une limite, apparaît dans cette adoration de « la flamboyante apothéose » qui exerce une telle séduction sur les créateurs qu'elle inspire musiciens, sculpteurs et écrivains. En effet, comment ne pas reconnaître dans cette perfection esthétique l'un des thèmes fondateurs de l'oeuvre de Dominique Fernandez : « le prestige et l'infamie » (titre d'un des chapitres de *Porporino)* ou « la Gloire du paria » (titre d'un

[141] Catherine Clément, *L'Opéra ou la défaite des femmes,* Grasset, 1979. [Cet ouvrage a fait l'objet d'un article critique de Dominique Fernandez : « Les divas, reines ou martyres ? », *L'Express,* 9 juin 1979.]

roman) ? N'y a-t-il pas dans le regard de l'écrivain la même fascination pour ces héros magnifiquement foudroyés au comble du plaisir et de la gloire et laissant planer derrière eux l'ombre troublante des proscrits ? N'y a-t-il pas un danger enfin : celui d'être tenté de suivre ces exemples parfaits et de ne plus se contenter de les admirer ? Qui serait devenu Dominique Fernandez s'il n'avait pas été enlevé à ses doutes et à ses angoisses par la magie de l'Italie et par la beauté de l'opéra napolitain ? Et, du même coup, on peut se demander quel peut être l'autre effet du charme lyrique : restera-t-il toujours, comme pour Roman, une source d'énergie, un moyen paradoxal de reprendre goût à la vie, ou deviendra-t-il, au contraire, comme pour Bernard et Marc dans *La Gloire du paria,* une tentation d'en finir en beauté avec la vie, de reproduire le miracle baroque de la fusion de l'extase et de la mort ?

L'opéra restitue pour Dominique Fernandez la complexité du monde et de la vie. Cet art complet — il est source d'émerveillement et de plaisir autant que de connaissance et de reconnaissance — lui offre une *émotion musicale*. Et pour lui, cette expression a tout son sens puis qu'elle modifie profondément le spectateur et l'auditeur, qu'elle le met en mouvement, tant réellement (point de départ de la découverte d'un terre étrangère par le voyage) que métaphoriquement (début d'une réflexion, d'une interrogation).

# CHAPITRE VII : ENJEUX ET SENS DE L'OPÉRA

## 1) La controverse de l'opéra

La passion de Dominique Fernandez pour l'opéra a peu à peu investi tous les champs de sa création. Ses nombreux articles de critique de disques, de spectacles viennent enrichir naturellement son oeuvre romanesque, et le rôle qu'a joué l'opéra italien dans sa formation intellectuelle a été déterminant dans la mesure où il a profondément modifié son rapport à la musique et à la culture. La musique est donc pour lui un moyen privilégié de connaissance d'un nouveau pays : il ne voyage pas sans aller au concert, ne conçoit pas un récit de voyage sans consacrer plusieurs sections de son ouvrage à la musique et à la vie musicale des pays qu'il visite.

Et pourtant il n'a écrit qu'un seul essai sur l'opéra, *L'Opéra italien,* dont le projet était de pourfendre les critiques méprisantes des intellectuels français visant cette tradition. Il a pourtant laissé inachevé ce travail de musicologue et d'historien, préférant inclure ses réflexions et ses découvertes dans son roman *Porporino.* À l'origine de cette passion pour l'opéra, un voyage à Naples qui a radicalement modifié son rapport à la musique, qui, par le charme de *La Force du Destin,* l'a conduit à découvrir l'opéra italien, revenant donc sur ses préjugés :

***Barbier de Séville et Norma, Rigoletto et Bohème ? Oeuvres privées de toute dignité artistique, buffonate bonnes à divertir les Arlequins et les Polichinelles de la péninsule, mais qu'une personne chérissant quelque idéal devait rejeter sans appel. Nous les condamnions en bloc — sans les connaître, bien entendu. Les***

***seuls opéras que nous consentions à entendre et que nous apprenions à aimer, c'étaient ceux que nous jugions appartenir à la « grande musique », et que nous mettions sur le même plan que les passions de Bach ou les quatuors de Beethoven : soit l'Orfeo de Monteverdi, seul rescapé du cirque transalpin, les opéras de Mozart, Fidelio, Boris Godounov, Pelléas, Wozzeck. Tel fut, longtemps, tout mon bagage en matière de théâtre lyrique. « Roman et opéra », La Règle du jeu, mai 1994, p. 48.***

Toutefois, Dominique Fernandez ne se contentera pas désormais de goûter au plaisir de l'opéra italien, il s'en fera le défenseur en particulier dans ses articles, il lui rendra vie dans ses romans et exposera les polémiques liées à l'opéra dans ses romans afin de mieux montrer quels sont les enjeux véritables du problème. Au centre de cette polémique se trouve Pier Paolo (*Dans la main de l'ange*) qui dans une sentence donne un point de vue sans appel : « Genre grossier et caricatural me paraissait l'opéra. » (p. 104). La musique est pour lui essentiellement intime et féminine : d'abord liée au chant maternel puis à la voix de l'exclusion, le violon de Wilma.

Dans ses articles comme dans ses récits de voyage, il fait de son expérience précédant sa découverte de l'opéra italien un exemple de l'attitude française à l'égard de l'art lyrique, ses analyses s'attachent à démonter peu à peu tous les reproches adressés à l'opéra afin de donner une définition précise de cet art, d'en préciser le sens et la valeur. La démarche de l'admirateur et du mélomane se double donc d'une démarche intellectuelle d'essayiste, le plaisir conduisant toujours à la réflexion et au questionnement. Ainsi, dans *Le Voyage d'Italie* [142], Dominique Fernandez offre sans doute la réflexion la plus dense et la plus précise de l'opéra italien, analysant un à un tous les points critiqués par ses détracteurs.

***D'une manière plus générale, il faudrait montrer que certaines conventions propres à l'opéra, au lieu de nuire à l'intérêt psychologique du drame représenté, permettent à l'auteur de projeter et au spectateur de reconnaître certaines de ses obsessions les plus profondes. La première et la plus importante de ces conventions est la lenteur. La musique, inévitablement, ralentit l'action. Ce qui pourrait être dit en trois minutes demande un bon quart d'heure pour être chanté. La deuxième de ces conventions est le grossissement. La musique élimine les nuances et ne présente d'un caractère que la ligne de force. Un traître d'opéra est plus traître qu'un traître de Shakespeare. Italie, p. 324.***

Nous trouvons ici le prolongement de notre réflexion sur l'opposition entre le théâtre et l'opéra que nous avions esquissée à partir de l'exemple de Constance et de Porfirio, mettant en lumière ce qui sépare les héros de Corneille de leurs doubles lyriques. L'art ici décrit par Dominique Fernandez est celui qui touche le plus profondément l'homme, celui qui a recours à des rapports apparemment antagonistes : une rapidité psychologique et une lenteur formelle ou, plus justement, un ralentissement. Et, après ces remarques générales, nous trouvons la réponse à l'adjectif très péjoratif (« grossier ») de Pier Paolo :

***Le théâtre est le royaume du moi, l'opéra le royaume du ça. Le personnage de***

[142] Cet essai sous-titré *Dictionnaire amoureux* offre la reprise et la réécriture des articles que Dominique Fernandez a consacrés à l'Italie au cours de ces quarante années passées à la parcourir. En outre, l'ouvrage est enrichi de textes inédits et de reprises augmentées ou révisées du *Promeneur amoureux,* du *Volcan sous la ville* et de *L'Opéra, psychodrame de la société italienne.*

***théâtre est un homme déjà organisé psychiquement, le personnage d'opéra une force nue, brute, élémentaire. L'analyse, les nuances, les subtilités psychologiques conviennent donc au théâtre autant qu'elles conviennent peu à l'opéra. Mais il serait inexact de dire que le théâtre reflète la vérité psychologique, alors que l'opéra ne la reflète pas. Ces deux genres correspondent à deux sortes de psychologie, à deux stades de l'évolution psychologique. Encore faut-il corriger cette phrase qui laisse à penser qu'un stade serait supérieur à l'autre, que le théâtre s'occuperait de la partie la plus élevée, la plus noble, et l'opéra de la partie la plus basse. Du point de vue psychologique, le ça et le moi présentent la même dignité, le même intérêt. Bien mieux, ils cohabitent dans le même homme, dans chaque homme, tout au long de sa vie. [...] L'opéra révèle une dimension de l'homme ignorée par le théâtre. Il la révèle grâce à ce ralentissement et à ce grossissement qui lui sont propres ; et à leur tour ce ralentissement et ce grossissement sont merveilleusement appropriés à ce qu'ils signifient : car si le moi, la partie organisée de l'homme, se caractérise par la variété, la mobilité, le renouvellement incessant, le ça, la partie élémentaire et primordiale de l'homme, se caractérise par une certaine monotonie, un certain ressassement obsessionnel. Le ça étant donné une fois pour toutes, il serait psychologiquement faux que le personnage d'opéra présente une trop grande richesse psychologique : les opéras prétendument « subtils » sont de mauvais opéras, de même que les pièces de théâtre trop « grosses » sont de mauvaises pièces. L'opéra est peut-être le seul genre esthétique qui soit capable d'exprimer dans toute leur puissance, sauvage et compulsionnelle, les conflits, les fantasmes qui composent notre structure psychique. Italie, pp. 324-5.***

Dominique Fernandez n'a pas modifié ses analyses inspirées de la psychanalyse comme il a pu le faire dans l'édition 1992 de *L'Arbre jusqu'aux racines,* ajoutant à la fin de chaque partie des commentaires plus nuancés, moins définitifs, parce qu'au fond, cette comparaison des conventions théâtrales et des conventions de l'art lyrique semble bien déterminée par un point de vue psychologique. Tout réside ici dans la mise à jour de la construction psychologique du personnage d'opéra dont il ne s'agit pas de dévoiler les subtilités mais au contraire l'énergie fondamentale. L'opéra s'offre donc comme une espèce de loupe pour examiner les tensions primordiales de l'humanité, de sorte que, d'une définition de l'opéra, on en vient tout naturellement à une définition du public : « Pour aimer l'opéra, il faudrait se faire *une âme d'enfant* [143] *».* Selon Dominique Fernandez, il ne s'agit pas d'interpréter cette condition dans un sens péjoratif mais au contraire comme la nécessité de retrouver une expression première des sentiments et des forces en jeu dans les rapports humains, une mise à nu des tensions qui structurent chaque être, d'où le recours de la comparaison avec le monde de l'enfance et avec l'analyse des dessins d'enfants : une expression schématique et simplifiée n'est pas exempte d'ambiguïtés et donc de richesses psychologiques. Vouloir comprendre l'enfant, représenter le monde intérieur de l'enfant, fait de luttes et de désirs, est pleinement « positif » et « flatteur » pour l'auteur, une raison de plus pour s'intéresser aux livrets d'opéra, une raison de plus pour aimer l'opéra.

Or, cet enjeu est essentiel dans le cas de Pier Paolo car il nous permet de déceler

[143] *Le Voyage d'Italie,* pp. 323, 325.

une raison inexprimée de sa désaffection pour l'opéra. Souvenons-nous de la deuxième raison qu'il avance pour expliquer son mépris (la première étant l'accusation de grossièreté) : « Une femme ne devrait chanter que pour son fils. » (*Ange,* p. 381). Pour lui, la musique est liée à la berceuse, à un rapport intime noué avec la mère : c'est donc la fonction publique et sociale de l'opéra qu'il critique, un égocentrisme et une sorte de stagnation au stade de l'enfance l'empêchant de faire partie d'un public adulte. Pier Paolo est d'ailleurs montré en enfant et en fils éternels, en musique comme dans la société, puisqu'il refuse d'habiter sans sa mère, puisqu'il refuse d'autre couche que celle d'un lit étroit, même à Rome, s'empêchant du même coup de vivre avec un compagnon, d'accéder à une stabilité affective. Et si Pier Paolo n'exprime pas à Maria Callas cette pensée d'un chant uniquement dédié par la mère à son enfant, il l'utilisera pourtant à l'écran où la cantatrice ne chantera pas mais sera la mère. Enfin, la dernière raison de mépriser l'opéra est donnée à la diva :

***— Il y a une autre raison pour laquelle je n'aime pas l'opéra. Avez-vous regardé la salle ? Peu vous importait sans doute de savoir qui vous applaudissait ! Le public d'une salle d'opéra est composé aux trois quarts de... C'est un peu difficile à dire, Maria, aidez-moi. Ange, p. 381.***

En fait, Pier Paolo a des raisons très personnelles et très subjectives pour justifier son insensibilité à l'opéra. Ici, avec la musique Pier Paolo cesse d'être un intellectuel qui peut parler d'art comme un élève de Roberto Longhi, la sphère affective paralyse sa sensibilité artistique, et c'est donc là qu'il se révèle. Ses motifs sont tous en relation avec les personnes qu'il aime et dont il attend des marques d'affection. Le chant reste celui de sa « maman », celui qui n'a que lui comme destinataire, celui qui n'est produit que pour lui seul, des « berceuses » ou encore des « complaintes », c'est-à-dire des chansons populaires dont la simplicité évoque les origines frioulanes, le paradis mythique de l'enfance et maintient son lien privilégié et exclusif à la mère, fait de douceur, de tendresse et de souffrances. Ce chant maternel est d'autant plus admirable pour Pier Paolo qu'il sacralise cet attachement à l'unique femme de sa vie, à la « maman ». Refuser d'adorer d'autres femmes à l'opéra est une façon de préserver ce lien, de ne pas en trahir l'authenticité, mais aussi de rester le seul enfant et le premier fils. Le mépris de l'opéra s'explique donc par le refus de comprendre l'opéra, de l'analyser pour ne pas s'expliquer soi-même : Pier Paolo, homme-enfant, rejette l'art de représenter les tensions du monde de l'enfant pour repousser le moment de l'analyse. L'autre raison, concernant le public de l'opéra, semble plus difficilement explicable, mais, en rappelant les propos de Pier Paolo et la réaction de Maria Callas, peut-être trouverons-nous une réponse satisfaisante.

***Le public d'une salle d'opéra est composé aux trois quarts de... [...] J'hésitai avant de choisir mon mot, qu'entre tous ceux que le vocabulaire mettait à ma disposition, je retins pour sa nuance odieuse. — Aux trois quarts de pédés, dis-je à voix basse, non sans souligner par une intonation méprisante l'insulte contenue dans ce terme. Je n'oublierai jamais son geste, que je range dans le vrai trésor de mes souvenirs, à côté de la lointaine initiative de Wilma Kalz, lorsque la jeune violoniste slovène s'offrit à me servir d'écran contre les rumeurs malveillantes de Casarsa. Cessant de jouer avec son clip, Maria me prit les deux mains dans les siennes. Ange, p. 381.***

C'est un complexe, une difficulté à assumer son homosexualité qui explique la réaction de

Pier Paolo. Malgré la tentative de Maria Callas pour lui montrer combien elle estime son public et se trouve influencée par sa qualité, les forces en jeu sont trop fortes pour que la cantatrice puisse convaincre Pier Paolo : il veut rester seul au monde dans sa situation, demeurer le paria unique. À quoi bon aller à l'opéra dans ces conditions ? Puisque seuls des partenaires d'une condition sociale inférieure l'attirent et que de telles rencontres dans des lieux aussi sélectifs semblent impossibles, s'y rendre serait insensé, ce serait s'exposer à la reconnaissance et perdre cette identité construite dans la lutte contre le monde, dans le refus de trouver un double de soi-même. Et si l'on ajoute son désintérêt pour cette forme musicale, il faut se rendre à l'évidence : Pier Paolo, pour des raisons sentimentales, ne peut pas prendre goût à l'opéra. Son intérêt pour Maria Callas est motivé par d'autres raisons que l'opéra, c'est la femme bafouée et seule qui l'attire en elle, non la cantatrice. L'occasion manquée d'écouter *La Traviata* n'aura pas pu faire changer sa position.

Cependant l'arrivée de Maria Callas dans le roman est annoncée de façon triomphale, et cela nous amène à nous interroger sur les rapports qu'entretient Dominique Fernandez avec son personnage. Dominique Fernandez qui a déclaré « Je n'ai jamais pleuré dans ma vie, sauf une fois, à Venise, quand j'ai appris la mort de la Callas[144] », se sert en fait de l'art romanesque pour, reconstituant la rencontre du cinéaste et de la cantatrice, rendre vie à deux destinées brisées, confrontées à des forces tragiques :

***Et maintenant, Gennariello, prépare-toi à l'entrée d'un personnage extraordinaire, unique et irremplaçable, à qui par cet exorde naïf je veux rendre l'hommage dû seulement aux très grandes héroïnes, aux déesses et aux fées : Maria Callas, oui la Divina comme on l'appelait, avec qui j'étais en pourparlers pour un autre film, et qui vint à l'aéroport de Venise signer le contrat entre deux avions. Ange, p. 376.***

On ne comprend cette fascination pour une cantatrice chez un homme qui n'aime pas l'opéra que si l'on devine chez elle une force plus puissante que la voix. La discussion des deux personnages située un peu plus tard dans le roman[145], après l'épisode du baiser[146], nous révèle des détails déterminants sur le destin de la diva, sur l'importance qu'elle attache à son public et sur les rapports de la vie publique et de la vie privée. Mais c'est aussi parce que la voix de Dominique Fernandez semble se mêler aux voix de Pier Paolo et de Maria Callas, que cette rencontre est capitale : l'auteur saisit en fait cette occasion pour exprimer son admiration pour la diva et, le temps d'un chapitre, il devient tout à la fois l'admirateur de la Callas et la Callas elle-même, instant de la grâce romanesque où le charme et l'intensité ne portent pas atteinte au sens ni à la crédibilité des personnages... Dominique Fernandez anime la discussion de ses propres points de vue sur l'interprétation dramatique et sur les rapports qu'entretient un acteur avec le personnage qu'il incarne :

***[...] votre génie, Maria, c'est de vous laisser traverser par de grandes forces***

144 Propos tenus lors de l'émission radiophonique de Jacques Chancel, « Radioscopie », 22 novembre 1982.

145 *Dans la main de l'ange,* pp. 377-86.

146 *Ibid.,* p. 376.

***obscures sur lesquelles n'a que peu de prise l'art des retouches et des nuances. Ne soutenez plus que vous avez choisi vos rôles selon les ressources de votre gosier, ou alors reconnaissez que la nature vous a dotée de l'organe apte à... oh ! quel jargon, Maria... apte à exprimer votre vérité la plus profonde. [...] Et quels ont été vos autres grands rôles, ceux qui porteront votre marque à jamais ? Médée, repoussée par Jason, Lucia di Lamermoor, abandonnée par son fiancé, Norma, rejetée par Pollion, Ann Boleyn, répudiée par Henri VIII. Toujours des maîtresses trahies, des épouses bafouées. En elles seules, Maria vous pouviez vous reconnaître, à elles seules vous identifier. Leur tragédie, c'était déjà la vôtre, même si vous étiez loin de soupçonner en chantant ces opéras que l'expérience personnelle coïnciderait un jour avec la simulation théâtrale. Ange, p. 380.***

C'est un déterminisme complexe qui commande les choix esthétiques d'un grand interprète, comme les choix d'un grand créateur, selon Dominique Fernandez, la liberté du créateur, de l'artiste, n'est qu'apparente, le destin est là, même dans des oeuvres qui semblent de circonstance, dans des spectacles qui semblent être les fruits d'une organisation complexe. L'auteur rappelle ici, en ayant gommé toute la charge psychanalytique de la réflexion, comment l'artiste qui se croit libre de créer ne propose finalement que l'éternelle version de soi-même, toujours creusée dans le sens d'une vérité psychologique, d'une recherche de soi et de son destin, même si cela semble inconscient comme dans le cas de Maria Callas. Paradoxalement, Pier Paolo se livre à partir de l'expérience lyrique de la diva à une analyse psychologique très fine, niant du même coup la première critique qu'il adressait à l'opéra (« genre grossier »), mais ce n'est là qu'une première étrangeté du personnage, une autre se déduit de ce discours : jusqu'à quel point un personnage qui « déteste l'opéra », qui se déclare « analphabète en musique », peut-il montrer une connaissance musicale aussi fine ? Dominique Fernandez a pris le pas sur son personnage, il n'a pu s'empêcher de saisir l'occasion romanesque de discuter avec son idole, il a cédé au plaisir de l'instant au risque d'attenter à la vraisemblance psychologique. Rare moment où le plaisir d'écrire et de créer apparaît aussi fortement, rare moment où la rigueur de l'écrivain s'efface pour laisser place à la voluptueuse fantaisie créatrice.

Pier Paolo lit donc la destinée de Maria Callas comme une continuité très cohérente qui répond à une seule et même force. Et ce n'est pas tant la « *Divina* » que la tragédienne qu'il voit en Maria Callas : une femme dont la vie et la personnalité semblent taillées à la mesure de ses rôles, dont l'interaction entre ses vies de scènes et sa vie personnelle reste continue et totale. Respectant la chronologie des personnages réels, Dominique Fernandez a d'ailleurs soin de profiter de la période dans laquelle s'inscrit cette rencontre (Maria Callas vient de subir la trahison d'Onassis), cela pour justifier les analyses de son personnage, pour rendre non seulement plus crédibles mais plus pathétiques ces confidences et donner plus de profondeur au portrait. Mais l'opéra, par cette rencontre, ne constitue pas seulement pour Maria Callas une révélation, les deux personnages s'éclairent mutuellement, se dévoilent l'un à l'autre des actes ou des choix qui pouvaient leur sembler jusque-là dénués de sens ou mystérieux.

C'est le culte que Pier Paolo vouait depuis l'adolescence aux « stars de Hollywood » qui est expliqué et analysé par la cantatrice à partir de la description des différentes parties du public d'opéra :

***N'étant plus tout à fait une femme, je les libère de leurs inhibitions. À celle qui les fascine dans son costume de reine ou de prêtresse, ceinte d'une couronne flamboyante, auréolée d'une lumière irréelle, séparée d'eux par la fosse de l'orchestre et par le prestige attaché à la diva, ils donnent l'adhésion totale de leur être dont ils se garderaient d'accorder la plus petite partie à leur voisine assise sur un fauteuil semblable au leur. Ange, p. 383.***

Ces idées exprimées par la cantatrice confirment les analyses que l'auteur a développées dans *Le Rapt de Ganymède* et dans *Le Voyage d'Italie* sur le sens, le rôle et la fonction de l'art lyrique auprès du public homosexuel. Ici est décrite de façon exemplaire la mission mythique que remplit toute femme rendue inaccessible par son talent ou ses dons : hors de portée des désirs de l'homme, inoffensive pour l'objet de son désir ou de son amour, elle est une emblème, elle représente un double idéal paré du plus grand prestige et porteur des plus violentes souffrances. En outre, l'explication qu'elle fournit de l'engouement du public homosexuel pour *La Traviata* met en relief une nouvelle valeur de l'opéra, une nouvelle force du livret, qui, loin d'être décrit comme une oeuvre « simple » ou « grossière » est montré au contraire comme un texte qui ruse avec les apparences :

***Faites un effort de transposition. À la place de la courtisane, mettez un homme, un autre jeune homme. Et vous verrez aussitôt, contre l'amour de deux êtres en marge de la normalité, de dresser la formidable machine de répression sociale : les pères qui ne sont plus en redingote noire et ne menacent plus de déshériter mais font le chantage bien pire de l'hôpital psychiatrique, les vivres coupés, la porte condamnée, le spectre des soeurs vouées au célibat... Je suis sûre en tout cas que mes admirateurs revivaient, lors de ma grande scène avec M. Germont, le drame qu'ils avaient dû affronter au sein de leur propre famille après la découverte de leur secret. Ange, p. 385.***

Le rôle de la diva est de transporter des forces cachées, de restituer des puissances en jeu dans un conflit conté dans un texte dont les accents sensibles, la part émouvante, sont confiés à la musique qui magnifie le drame. La diva atteint, selon cette réflexion, une double ambiguïté, puisque par la « transposition » elle est présentée comme le double de l'homosexuel, et que comme cantatrice elle reste l'idole, la femme mythique. Elle permet à ce public de conserver un idéal, une part de rêve et un fantasme, garante et complice de leur secret, elle est non seulement une femme, mais la femme qui fait oublier en la sublimant par la tragédie et le chant la nature féminine, la réalité de la féminité.

On le comprend bien, c'est à nouveau, d'une façon plus discrète toutefois, les thèmes de l'androgynie, du culte voué à un chant doublement érotisé et d'une véritable résurrection du mythe orphique porté à la vie par les castrats, qui sont dessinés et exprimés ici. Mais constatons aussi qu'au moment où Maria Callas exprime avec une admirable précision et un sens très aigu de l'analyse cette idée, elle s'est elle-même « retirée de la scène depuis plus de trois ans », et qu'elle dresse un bilan assez amer de sa vie privée et publique, son « automne » correspondant à une douloureuse remise en question :

***— Jamais un jour de vacances, jamais un moment de répit [...]. Trilles, vocalises, arpèges, vibrato, descentes et remontées d'octaves, bourdons, appoggiatures. Les professeurs me faisaient répéter dix fois, vingt fois le même air, sans se soucier si je mettais un sens derrière mes mots. [...] Une seule chose intéressait***

***mes imprésarios, mes répétiteurs, les directeurs de théâtres, les critiques musicaux, ma mère, mon public, une seule chose : ma voix. Il en a été ainsi tout au long de ma carrière. [...] Les autres comptent les années de leur vie d'après les naissances, les maladies, les succès de leurs enfants, conclut-elle mélancolique. Moi d'après les notes que j'ai réussi à atteindre ou qui se sont détachées de ma voix. Ange, p. 379.***

Or *Médée,* ce film où Maria Callas ne chante pas, ne remporte qu'un succès très limité, et si la tragédienne y reste une reine mythique mais silencieuse, cette oeuvre ne peut constituer une consolation ni pour Pier Paolo ni pour la cantatrice : « Mon oeuvre la plus belle et la plus originale tomba dans un prompt oubli. » De sorte que les révélations de l'opéra prennent la forme de véritables avertissements, d'annonces de la destinée à laquelle ces victimes ne peuvent pas échapper. La controverse de l'opéra se referme sur une leçon dont la portée est considérable, comportant non seulement des éléments essentiels pour comprendre la nature et le sens du plaisir musical, mais aussi les raisons et les causes esthétiques et morales de cette forme de jouissance. Toutefois, la controverse ne s'arrête pas là : les castrats n'ont pas encore livré tous leurs secrets et la polémique est liée à leur existence mérite un examen minutieux.

## 2) Les castrats : bonheur, mythe et morale

Les castrats sont, pour Dominique Fernandez, la source d'une intense fascination et la cause d'un profond sentiment de frustration lié à leur disparition. Mais il faut se demander ici quel lien unit, en dehors de celui de la tradition lyrique, la diva au castrat. La nature désespérée du bilan dressé par la cantatrice, qui, malgré son dévouement exclusif, ses sacrifices personnels et sa gloire, renvoie une image désolée, sous le sceau de l'échec et de la solitude, n'est pas sans évoquer le double rapport au monde des castrats. Mais au-delà, nous l'avons déjà noté, Dominique Fernandez considère la gloire des « divas », l'admiration qu'elles suscitent comme une solution à la disparition des castrats, le signe d'une évolution historique de la musique. L'auteur de *Porporino* et de *Dans la main de l'ange* insiste dans le cas de Maria Callas comme dans celui des castrats sur le sacrifice personnel, tribu à payer à la gloire, et sur le constat d'échec, sur le sentiment de ratage également ressenti et qui, en dépit des privilèges acquis, de la notoriété et de la reconnaissance, semble tout recouvrir. Mais il y a plus : le projet du romancier dépasse ces similitudes, pour atteindre une définition esthétique et musicale plus vaste ; pour cela il met en valeur la signification culturelle de l'interprétation des castrats et de la diva.

De même que la diva représente dans *La Traviata,* grâce à une transposition, une situation réelle et sublimée par le chant, les castrats incarnent des rôles apparemment en contradiction avec le timbre de leur voix et leur apparence. Pourquoi ne pas mettre en scène directement ce que l'on veut représenter ? Telle est la question que l'on pourrait se poser si l'on ne craignait de sembler trop naïf. Or, si l'on veut bien admettre avec Dominique Fernandez que la représentation directe de l'homosexualité est difficile sinon impossible pour des raisons à la fois musicales et sociales, il reste encore à résoudre l'énigme napolitaine (pourquoi les castrats incarnent-ils des héros guerriers, des rois ?), de telle sorte que ces deux problèmes, pour l'auteur, touchent ensemble à une définition particulière de la musique. Complexe, mystérieuse, intrigante, la question est considérée

comme gênante, et les faux arguments pour justifier l'invention des castrats sont rejetés avec véhémence par l'auteur comme par ses personnages :

***— Il faudrait nous expliquer, dit le prince de Sansevero, pourquoi ce ne sont pas les États du Pape, mais le Royaume de Naples, où cette prohibition [des femmes sur scène] n'existe pas, qui a le monopole du recrutement et de la formation des sopranistes. Porp., p. 175.***

Naples, « ville hermaphrodite », comme le démontre par ailleurs Dominique Fernandez dans un chapitre[147] du *Volcan sous la ville,* a été le berceau de l'opéra, le lieu de formation des castrats. L'auteur, insatisfait comme l'est le prince de Sansevero des raisons habituellement avancées pour expliquer l'existence des castrats, se doit donc de trouver la véritable raison et, du même coup, de définir le sens de la société napolitaine. Quel rôle social remplit le castrat admiré et moqué tout à la fois ? La question du mythe de l'androgynie est liée à celle de la morale : comment et pourquoi cette civilisation a-t-elle créé le surgeon de ce mythe, et pourquoi ensuite a-t-elle eu besoin de rompre avec lui, de sacrifier cette tradition unique ?

***— Écoutez. Vous souvenez-vous de ce que le petit Mozart nous dit le soir de l'académie chez la comtesse Kaunitz ? Il s'étonnait d'avoir entendu des castrats chanter Alexandre, César, Artaxerxès. Quoi ? disait-il. Toujours des rôles de rois, d'empereurs, de capitaines, de guerriers ? Pourquoi recourt-on à ce type de chanteurs, et à eux seulement, chaque fois qu'il s'agit de personnifier les qualités les plus étrangères au tempérament féminin, la force, le courage, le désir de la gloire ? Pourquoi choisit-on ce qu'il y a de moins masculin dans la voix pour exprimer ce qu'il y a de plus masculin dans le caractère ? Porp., p. 304.***

Le paradoxe soulevé par don Raimondo est la source d'une autre révélation que nous réserve l'opéra italien. Au-delà d'une simple habitude ou même d'une tradition, ce sont l'esprit et le comportement d'un peuple vis-à-vis de ses héros mythologiques (Achille et Hercule étant eux aussi cités un peu plus loin), les mystères d'une civilisation, qui sont au centre de l'interrogation. Confier à des castrats les rôles des hommes les plus virils et les plus courageux, en un mot les plus masculins, ne relève pas d'une « absurdité » comme le pense le duc de San Demetrio, mais d'une fidélité à l'égard des mythes, comme le souligne don Raimondo, qui défend ici le point de vue de l'auteur :

***— En vérité, mon cher duc, il n'y a pas de quoi tellement s'étonner. L'épisode du travestissement d'Achille n'est pas une invention de notre époque. Il fait partie du fonds légendaire de la mythologie grecque. Pourquoi les Grecs eurent-ils besoin d'imaginer que Thétis avait déguisé son fils sous des vêtements féminins ? Pourquoi eurent-ils besoin de se représenter ce champion de la guerre bafoué et humilié dans son principe mâle ? Porp., pp. 304-5.***

C'est par des questions rhétoriques que don Raimondo mène sa démonstration pour imposer sa lecture des mythes, l'importance de l'androgynie et du travestissement (montrées comme des rites fondateurs de l'humanité), questions qui visent à déstabiliser l'interlocuteur, à dénoncer, avant même d'être parvenu à la fin de son argumentation, l'inanité du jugement. Selon don Raimondo, la fonction sociale du castrat est indispensable à l'humanité, elle relie la société napolitaine aux rites les plus anciens et

147 *Le Volcan sous la ville,* pp. 136-60.

aux mythes les plus fondateurs. Loin de n'être que des cas particuliers, ils sont les messagers nécessaires d'un sens ancestral comme le montre l'exemple d'Achille, qu'il prend pour percer à jour ce que son interlocuteur considère comme une énigme littéraire, mythologique et musicale :

***— Ulysse félicite le héros : c'est ainsi, dit-il, que, revigoré sous les rayons du soleil, le serpent jaillit de ses vieilles dépouilles. [...] cette mue, comme pour les rites de travestissement notés par Plutarque et Oppien, eut lieu pour Achille à une époque précise de sa vie : la fin de l'adolescence. Les coutumes de la société, les besoins de la guerre, la réputation de sa famille et toutes les contraintes de l'âge adulte l'obligent alors à choisir. Mais comment faire ce choix sans se mutiler ? Comment opter pour le principe masculin de sa nature, tout en restant solidaire de la moitié opposée ? Un seul moyen : s'habiller en femme, se vivre en femme, juste avant d'être envoyé sous les murs de Troie. Porp., p. 307.***

Sur scène, les castrats ne sont pas seulement chargés d'incarner des personnages mythologiques, ils sont en fait les représentants d'un mythe et révèlent le rêve de l'androgynie, de l'ambiguïté absolue, féminins et masculins tout à la fois, ce qu'aucun autre individu, homme ou femme, ne pouvait faire. La situation géographique de leur naissance et de leur formation, Naples, s'explique par la définition elle-même ambiguë du lieu : une ville liée aux mythes, une cité où les rites ancestraux (celui de la couvade à San Donato par exemple) sont toujours vivants, où le principe de plaisir, la valeur de l'instant sont plus forts que le principe de réalité et le besoin de récolter le bénéfice de ses efforts.

Mais comment, alors, expliquer la disparition de ces chanteurs dont les charmes et les talents étaient assez puissants pour provoquer l'évanouissement des femmes et pour permettre à l'homme d'oublier sa « mutilation » ? Des raisons humanistes sont avancées, mais, avant d'en venir là, citons encore don Raimondo qui semble pressentir le sort réservé à cette tradition du chant napolitain :

***Le rêve d'une humanité indivise, promise à une jeunesse et à une beauté éternelle, prend toujours plus de force aux époques où on sait qu'il n'est plus possible d'y croire. Achille revêtit des habits féminins à la veille d'une guerre qui allait obliger les hommes à se conduire exclusivement en guerriers. Porp., p. 308.***

En effet toutes les justifications de ce mythe vivant que sont les castrats appartiennent au passé, elles relient l'époque de Porporino à des temps reculés, à des vestiges ou à des mythes, et les seules survivances véritables de cette tentation de l'androgynie restent circonscrites dans le temps et dans l'espace (San Donato, le temps d'une naissance). Il faudra bientôt abandonner cette forme de rêve pour en trouver une autre, comme Achille ou Hercule ont dû abandonner leurs vêtements de femme pour aller combattre : don Raimondo anticipe à son insu sur la vision des jeunes gens d'Heidelberg que Porporino décrit dans son épilogue comme la nouvelle apparition du rêve de l'indistinct, et annonce aussi la faillite de toute tentative (baroque ou romantique) pour renouer avec le mythe.

Mais quelles sont les raisons précises de cette disparition ? Comment comprendre l'acharnement de Dominique Fernandez à défendre une forme musicale à jamais disparue ? Sa fougue ne dissimule-t-elle pas quelques faiblesses dans l'argumentation ? Il faut donc aborder le problème par le biais de la morale car, au-delà des arguments musicaux et culturels avancés en faveur de l'opéra (le livret, la musique, la signification

profonde...), reste toutefois la question de la castration et de ses implications individuelles et sociales.

C'est l'impasse dans laquelle se trouvait Jean-Jacques Rousseau et que l'on retrouve dans *L'Opéra italien, psychodrame de la société italienne* [148] qui éclaire sur le fond du problème. Dans *Porporino* le conflit qui éclate entre Perocades et don Raimondo au sujet de Porporino montre l'ambiguïté et la définition morales de la polémique :

***— Quelle honte pour notre patrie ! s'écrie Perocades. Savez-vous ce que Jean-Jacques Rousseau a écrit dans son Dictionnaire de musique ? « Il se trouve en Italie des pères barbares qui, sacrifiant la nature à la fortune, livrent leurs enfants à cette opération, pour le plaisir des gens voluptueux et cruels qui osent rechercher le chant de ces malheureux. » — Il faudrait savoir, rétorque son Raimondo, quel jour votre Jean-Jacques Rousseau a menti. Quand il rédige les articles de son Dictionnaire de musique, il songe à plaire à ses lecteurs parisiens. Lorsqu'il se trouvait à Venise, il n'avait pour guide que son propre plaisir. Or, ne l'a-t-il pas écrit également ? C'est à Venise, rencogné dans sa loge du théâtre San Crisostomo, en écoutant le castrat Giovanni Carestini se produire dans la Sémiramis de Jommelli, qu'il revint sur tous ses préjugés contre l'opéra italien, éprouva des ravissements inconnus de lui à ce jour et comprit qu'il n'avait pas ouï chanter jusqu'alors. Porp., p. 172.***

Ici, le romancier utilise les notes et les lectures faites pour son essai sur l'opéra italien, la documentation historique lui permet d'alimenter une argumentation personnelle sur la question des castrats, et il fait de don Raimondo son porte-parole. La double et contradictoire citation de Jean-Jacques Rousseau ne témoigne pas seulement de l'importance que l'auteur attache au philosophe des Lumières [149], elle montre au-delà comment tout honnête homme, tout défenseur des droits de l'Homme, se trouve embarrassé devant la question des castrats, contraint de reconnaître la fulgurance et l'intensité du plaisir provoqué en lui par leur chant mais bouleversé aussi par le sacrifice que ce plaisir sous-entend, voire moralement indigné par cette contrainte imposée à de jeunes garçons pauvres pour satisfaire le plaisir de quelques-uns. Il s'agit donc de se demander si le plaisir peut justifier la mutilation et s'il n'est pas intolérable de décider arbitrairement du sort et de la vie d'un jeune enfant. Certes, don Raimondo se place, quant à lui, sur un tout autre terrain, montrant que la castration n'est rien en rapport avec la mutilation de l'humanité, et oppose donc la volonté de renouer avec un mythe à l'idée de progrès social, la fonction de l'art à la philosophie.

À l'origine de cette fascination pour une volupté perdue, des lectures, une fois encore : Dominique Fernandez se fonde sur le témoignage des voyageurs du XVIII[e] siècle pour montrer l'importance de cette perte. Son admiration et, partant, sa nostalgie pour les castrats est à la mesure de l'enthousiasme de ces écrivains. Cependant, manquaient à ce tableau pour justifier l'utilité artistique des castrats, les témoignages des castrats eux-mêmes [150], c'est-à-dire le point de vue de ceux qui sont supposés avoir

148 *Opéra,* p. 107 (chapitre « Parenthèse sur les castrats »).

149 Dominique Fernandez montre une véritable tendresse pour l'auteur des *Confessions,* qu'il appelle « Jean-Jacques » et qu'il cite fréquemment comme une référence.

souffert de l'opération qu'on leur infligeait et aussi en avoir profité, échappant à la misère, connaissant la gloire par la ferveur d'un public en pâmoison.

*Porporino* s'inscrit précisément dans ce projet de réflexion et de réhabilitation, et c'est précisément peut-être la raison pour laquelle le romancier a préféré le roman à l'essai : l'art romanesque permettant, grâce au génie de l'imagination, de combler les lacunes de l'histoire. Le romancier se fait donc historien au gré des besoins de l'argumentation et présente la castration comme un moyen, non seulement de retrouver le sens d'une civilisation, mais aussi de sauver quelques enfants, comme dans cette lettre adressée à « l'Académie des Sciences » :

***Au demeurant, j'espère que vous serez plus indulgent pour un procédé que vos philosophes jugent barbare, en songeant que, dans une ville où tant et tant d'enfants, comme je vous l'ai déjà observé, perdent la vie dans les pestes qui ravagent plusieurs fois par siècle le royaume, perdre seulement une petite partie du corps ne représente, en regard, qu'un dommage léger. Porp., p. 115.***

Ici des raisons scientifiques et humanistes sont mises en avant pour légitimer la mutilation infligée à Porporino. Mais c'est peut-être, des armes que nous réserve la création romanesque, celle qui convainc le plus. En effet, ce roman est introduit par l'avertissement d'un éditeur qui prend le parti du romancier et plonge déjà par ce jeu le lecteur dans la tradition du XVIII$^{e}$ siècle ; il lui montre que tout n'est pas seulement vraisemblable mais que cette recréation d'un monde mystérieux et obscur réclame son adhésion totale, son engagement même dans cette controverse :

***Quant au soin de décider si c 'était un crime que de sacrifier l'intégrité de jeunes enfants sur l'autel du bel canto, on conviendra, après avoir lu ces cahiers, qu'il faudrait être d'un esprit bien sectaire pour condamner en bloc une pratique qui fit au moins un heureux. Porp., p. 14.***

Face à l'absence de témoignage de la part des castrats eux-mêmes, l'essayiste n'avait en fait que peu de choix : soit se confondre en hypothèses, soit donner la parole au romancier et inventer un castrat. Or, Dominique Fernandez n'a pas choisi n'importe quel castrat, il n'a pas pris Farinelli, il a décidé au contraire de créer de toute pièces son personnage, de le faire suffisamment intelligent et sensible pour être au centre de tous les débats, témoin de toutes les questions, et il a même préféré l'instant même du déclin de la tradition pour montrer les forces en jeu dans ce problème. La solution choisie permet sans doute, mieux que tout raisonnement moral ou politique, de défendre la tradition des dessus masculins, de montrer au lecteur à quel point cette perte est un dommage irréparable pour la culture, pour l'art et pour le plaisir. Et c'est tout un monde qu'a ressuscité l'auteur, monde sur lequel Porporino, en témoin attentif, peut jeter un regard lucide pour conclure lui-même sur le sens de sa destinée :

***Il m'a fallu du temps pour m'accepter. [...] Au soir de ma vie, je devrais me dire le plus infortuné des humains, n'ayant pas goûté aux plaisirs dont ils font un cas si extraordinaire. Ils m'apparaissent si petits, au contraire, si misérables, tous ces***

[150] Dans le *Volcan sous la ville,* on peut en effet lire : « Aucun musée d'art lyrique. Celui du Conservatoire, à San Pietro a Maiella, est fermé depuis des années : *in restauro.* Il contient des documents inestimables sur la vie musicale à Naples au XVII$^{ème}$ siècle et au XVIII$^{ème}$ siècle. Pourquoi cette incurie ? » (p. 102).

***amants tourmentés par l'impatience d'atteindre leur but — et moi, si prodigieusement enrichi d'avoir échappé à l'obligation d'être un homme ! Porp., p. 392.***

Que dire de plus ? La question morale résiste-t-elle à ce constat personnel, à ce témoignage exemplaire, qui s'appuie sur nombre de « petits faits vrais » ? C'est là une grâce du roman contre laquelle on ne peut lutter, les armes de la raison étant mises en échec par cette fusion esthétique qui aboutit à la pérennité du mythe de l'indistinct. Plus délicate semble la situation de l'opéra italien à la fin de ce roman historique, mais c'est là, il est vrai, l'histoire d'un autre combat et d'autres luttes. Et ce ne sera pas avec les armes de la fiction mais avec celles de l'essayiste passionné que Dominique Fernandez luttera pour réhabiliter l'opéra italien de toutes les époques, multipliant les articles de critique de spectacles et de disques, toujours soucieux dans ses récits de voyage de réserver une grande place à la musique, non seulement comme référence mais comme pôle artistique, comparant le roman à l'opéra à de nombreuses reprises dans des entretiens ou dans d'importants articles comme celui qu'il a donné à *La Règle du jeu* [151] . Au reste, cet admirateur fervent de l'opéra devient non seulement un grand mélomane, mais est capable de dresser une carte des meilleures salles (tout, théâtre, musique, et mise en scène ayant une importance pour lui) et une liste des spectacles les plus réussis...

## 3) À l'opéra : le plaisir de l'instant

Jamais l'idée de spectacle total n'a semblé convenir aussi bien pour définir l'exigence de Dominique Fernandez lorsqu'il se rend au spectacle. Non seulement il veut entendre des « gosiers » doués, mais il veut voir évoluer des acteurs dans des décors et des mises en scène qui servent les situations dramatiques d'un livret qu'il prend d'ailleurs le soin d'étudier. Redoutable critique de spectacle, il ne connaît pas la demi-mesure lorsqu'il émet son opinion : l'enthousiasme ou l'éreintement. Toutefois, il recherche aussi dans l'opéra, et cela semble plus curieux après avoir évoqué ces exigences, une certaine dose d'imprévu. Ainsi, il a déclaré : « Je n'aime pas que tout soit trop parfait à l'opéra. J'aime que quelque chose tombe du décor, se dérobe à la convention [152].» N'est-ce pas là un paradoxe intéressant dont il faut chercher à comprendre le sens ?

Mais quel spectateur Dominique Fernandez est-il vraiment ? Nous le retrouvons dans *Le Banquet des anges* à Munich, où, là encore, l'analogie entre la statuaire baroque et les personnages d'opéra, entre les différentes sources de plaisirs oraux est montrée et célébrée par quelques pages. Mais le festival de la « grosse ville cossue » retient l'attention et l'admiration de l'auteur qui, outre le plaisir qu'il prend à l'opéra, regarde la salle, s'interroge sur les habitudes munichoises et se demande comme ce peuple comprend le « rococo ».

***Quand Aix présente trois opéras, Salzbourg cinq, Munich en affiche quatorze pendant le mois du festival. Devant une salle en grande toilette, robes longues***

[151] V. *supra*, p. 269.

[152] Propos tenus lors de l'émission « Mélomanuit » animée par Alain Duault, FR3, mars 1992.

***pour les femmes, smokings blancs pour les hommes. Bras dessus bras dessous les couples font le tour du foyer. On peut se moquer de leur mine satisfaite, de leur teint prospère, de leur allure compassée, mais pour ce qui est de l'amour de la musique, quelle comparaison établir entre la prétention et le snobisme du public parisien, et la gravité recueillie des Munichois ? Siffler pour une fausse note paraît ici inconcevable. Cohue pour la Bohême chantée par Pavarotti et Freni, billets vendus à neuf cents francs, mais pas de délire à la fin, de culte stupide des divas. Banquet, pp. 169-70.***

C'est en fait une nouvelle source d'interrogation qui apparaît ici, et qui, malgré la perspicacité de l'auteur, ne trouvera pas de réponse. Le sens du baroque et du « rococo » identifié jusque-là se heurte à une limite avec ce public qui ne ressemble pas à celui des autres peuples épris des délices de la Contre-Réforme. À Munich, ce public allemand aux « Mercedes invulnérables alignées le long des trottoirs », l'attitude de ces amateurs et le programme du festival provoquent ensemble l'étonnement.

***Passer en vingt-quatre heures des Champs-Élysées de Gluck à la caserne d'Alban Berg, ce n'est pas seulement traverser les siècles, c'est redécouvrir, après la face sentimentale et bénigne de l'Allemagne, son visage démoniaque et cruel. Lequel est le plus vrai ? Où ce pays à l'âme double se reconnaît-il le mieux ? Question impossible à résoudre, éternelle énigme à laquelle le voyageur ne trouvera pas de réponse, et moins que jamais en se demandant quelle place l'art baroque occupe dans l'échelle des valeurs germaniques. Banquet, p. 170.***

La perplexité de l'auteur a une raison personnelle précise car, s'il est un amoureux fou de l'Allemagne romantique, il déteste celle du miracle économique ; or Munich figure précisément cet équilibre précaire et pourtant réalisé entre deux tensions antagonistes, l'essor économique se mettant au service de la création artistique, le public bourgeois et discipliné, amateur et fervent, témoignant d'une maturité certaine, bref, une image en contradiction avec toutes les définition développées par Dominique Fernandez sur le public de l'opéra baroque, où l'indiscipline, l'art de l'improvisation, la spontanéité sont aussi sources du spectacle... L'auteur, qui fonde en effet sa conception du baroque sur l'idée de l'instant et de la précarité, sur l'incertitude et la surprise, voit dans cette salle de spectacle une antithèse absolue : ce peuple aisé et solide conserve le goût d'une époque antérieure, et cela, pas par affectation ni par dévotion religieuse. Ici, Dominique Fernandez devient spectateur des spectateurs, il observe tous les détails de cette double mise en scène, s'interroge et finit par se résoudre au silence. À l'opéra, le spectacle est aussi dans la salle, et à Munich l'auteur découvre un spectacle auquel il ne s'attendait pas, le contre-exemple même de la tradition du public baroque, et si, honnêtement, il reconnaît la valeur de ce public, il n'est pas en mesure d'en comprendre les moeurs. Une « énigme » pour lui...

À Salzbourg, nous assistons cette fois à une scène où Ferrante Ferranti et Dominique Fernandez sont tentés de renouer avec la tradition sudiste de l'opéra : spectateurs, dans le feu de leur enthousiasme, ils ne peuvent s'empêcher de devenir acteurs. Dans un premier temps, le récit offre la description sage et précise du lieu de représentation, mais bientôt le ton se fait plus pressant, le récit s'anime d'une passion, celle qu'ils ressentent au spectacle, de telle sorte que l'impression est donnée au lecteur de voir et d'écouter lui-même *Idomeneo :*

***C'est l'événement, ici, ce serait la fièvre, avec une assistance moins guindée. Le Manège des Rochers, une des trois salles d'opéra à Salzbourg, est un théâtre à ciel ouvert, creusé au flanc de la colline ; la muraille rocheuse, taillée en arcades, sert de décor naturel. Comment celui [Pavarotti que nous venions de quitter à Munich, sanglotant sur le corps encore tiède de Mimi, s'en tirerait-il en passant de la mansarde de Rodolphe au plais royal d'Idoménée ? Sa carrure légendaire fait merveille dans ce rôle de père castrateur [...]. Une interprétation historique, et un exemple, rarissime dans les annales de l'opéra, de la conversion d'un ténor héroïque aux subtilités baroques. Banquet, p. 218.***

La progression sensible du discours, le *crescendo* dessiné par cette suite de questions qui retrace l'incertitude produisent des effets de réel, et le plaisir est finalement à la taille du suspense, très grand, et, se laissant aller à leur jubilation, les deux compagnons oublient qu'ils sont à Salzbourg :

***Après la dernière note, nous nous abandonnons à notre enthousiasme, en criant, à l'italienne : bravi ! aux chanteurs. Nos voisins nous regardent suffoqués. Quelle froideur dans ce public ! Ils s'habillent encore plus richement qu'à Munich, une veste de smoking noire les déshonorerait, ils paradent aux entractes dans l'immense foyer, mais ne manifestent leur satisfaction que du bout des doigts. Avec nos chemises ouvertes et notre tapageuse frénésie, sans doute nous prennent-ils pour des émigrés siciliens qui ont fraudé à la caisse. Banquet, p. 218.***

Exemplaire du style des récits de voyage, cet extrait montre bien comment sont mêlés l'humour et le souci de précision pour conter une anecdote et pour, à partir de celle-ci, susciter une réflexion. Ici, la restitution par l'écriture du charme du spectacle et de la cocasserie de la situation permettent au lecteur d'établir sa propre typologie des salles de spectacle et des spectateurs en Europe. Enfin, après Munich et Salzbourg, mais avant Naples, continuons encore à vivre par procuration aux côtés de Dominique Fernandez, non seulement la grâce du voyage mais celle de la musique en nous attardant en Europe centrale.

Prague, dans le même récit de voyage, apparaît comme une nouvelle et déterminante étape musicale. À Prague, le récit prend l'allure d'un journal, les instants de l'étape sont minutieusement consignés, le ton empreint d'une certaine gravité indique que l'enjeu est important : l'auteur semble pressentir la menace d'un changement, et accorde donc d'autant plus de valeur à cette halte dont les découvertes et voluptés sont appréciées comme des expériences éphémères. Est-ce pour rompre un peu avec cette attitude sérieuse que Dominique Fernandez introduit la musique par une boutade : « Le lecteur, ne trouvant que des récits de matinées et d'après-midi, se demandera ce que nous faisions de nos soirées. Nous allions à l'opéra. » (p. 335). Mais l'humour a peut-être une autre justification, celle par exemple de suggérer sur un mode mineur la dérision qui sera l'un des grands enseignements musicaux de ce chapitre.

***Tour à tour nous avons entendu Eugène Onéguine, Freischütz, La Traviata et un ballet, Spartacus. Cet ouvrage est-il imposé aux spectateurs ? Quel plaisir prendraient-ils à voir une révolte d'exclaves se faire écraser par des soldats en armes ? Autodérision ? Banquet, p. 336.***

À partir de ce paradoxe, Dominique Fernandez poursuit une réflexion qui tend à mettre en

rapport l'art baroque et « l'âme tchèque ». C'est *Le Mur du Diable,* opéra de Smetana qui semble offrir le principal sujet d'interrogation : « *Le Mur du Diable* résulte de la juxtaposition, non de la fusion, de deux éléments restés bien distincts dans l'ouvrage : le parodique et le sublime. » Guidé ici dans sa réflexion par Jiri, un jeune homme tchèque, l'auteur démontre que la musique semble l'art le plus à même de suggérer l'esprit ou l'âme d'un peuple. Est donc reproduite la conversation avec Jiri, dont le point de départ était cet opéra de Smetana, c'est-à-dire un exemple musical, une nouvelle preuve que l'opéra n'est pas seulement un divertissement mais une source riche et puissante de réflexion :

***Smetana le premier a donné l'exemple : il s'est libéré de l'académisme par le rire. Ce Diable qui t'a paru si grotesque lui a permis de retrouver sa faculté inventive et de créer le personnage bouleversant de Vok. Chez nous, on n'arrive au sublime que par le détour du sarcasme et de la dérision. Bien entendu, ajoute en hâte Jiri, nous n'arrivons pas toujours au sublime, mais nous avons adopté la dérision comme une gymnastique salutaire. Banquet, p. 343.***

Confirmant les soupçons de Dominique Fernandez, le jeune homme analyse le tempérament de son pays, le rôle de cet esprit dans la création artistique et se livre à partir de la pensée bohémienne à une interprétation de l'opéra. Après une illustration de la dérision pratiquée jusqu'à « la dérision de la dérision », l'ambigu festin musical trouve son écho dans la littérature.

***Le Bouquet de fleurs : belle oeuvre de Bohuslav Martinu. Tandis qu'un choeur d'enfants chante sur le mode humoristique la tragédie du péché originel, je songe aux livres de Milan Kundera et à ce mot qu'il a exalté dans un de ses romans : la litost. Mélange de tristesse, de compassion, de nostalgie et d'humour, sentiment profond de la misère humaine et sursaut narquois pour la déjouer, désespoir par la plaisanterie, accablement tonique ou déprime gaie, de quelque manière qu'on essaye de définir ce terme intraduisible, il me semble exprimer une variété typiquement tchèque du baroque. Banquet, p. 344.***

L'oeuvre musicale est, malgré sa réputation de pouvoir à échapper à un sens précis ou à une réalité, la base même de cette réflexion et permet donc la compréhension de l'étroit rapport entre la mentalité d'un pays et entre une expression artistique, une histoire politique et ses conséquences esthétiques. La musique introduit ici la littérature, elle en révèle et en souligne la valeur, elle revendique et manifeste le lien entre les différents genres d'expression comme réponses ou remises en question des conditions de vie. La notion de baroque, comme celle de plaisir, ouvre donc le champ à une gamme étendue de représentations, et pour Dominique Fernandez le plaisir premier de l'oeuvre se double d'un second plaisir qui est celui de la pénétration de son sens.

Dans *Budapest,* petit guide dont la vivacité montre l'amour de l'auteur pour cette ville, cinq pages sur les treize que compte le volume sont consacrées à la musique lyrique [153] et à la musique populaire [154]. Toutefois, retenons ces quelques phrases qui confirment et prolongent les impressions pragoises, et qui leur donnent, en raison même de la brièveté

[153] *Budapest,* pp. 7-9.

[154] *Ibid.,* p. 10-1.

du texte, plus de poids encore. Ainsi, sur le rôle de la musique dans la culture hongroise, on peut lire :

***Comme dans tous les régimes soumis à une oppression politique et morale, tout ce qui reste libre dans la culture se concentre dans la vie musicale. La nation s'exprime en musique et allège par la musique le poids de la servitude. Hungaroton n'enregistre qu'avec des artistes hongrois, l'Opéra n'engage que des artistes hongrois : non par chauvinisme, mais par nécessité vitale. Bien plus que Vienne, où par la musique on s'efforce de conserver quelque chose d'un passé mort, Budapest est une ville-musique, une ville où la musique est source jaillissante et permanente affirmation à la vie. Budapest, p. 11.***

À Budapest comme à Prague, Dominique Fernandez est profondément sensible à cette fonction totale de la musique, à cette mission première qu'elle remplit : libérer le peuple des contraintes qui pèsent sur lui. En Europe centrale, on le sent bien, aller à l'opéra n'est pas un devoir culturel ou le signe d'un prestige social, c'est une question de salut individuel ; l'auteur trouve dans la pratique musicale et dans le public sa propre dévotion, sa propre recherche de sens et de pureté, un plaisir qui n'a pas été dénaturé par l'embourgeoisement d'une société [155]. L'auteur, pour la reprise de son récit de voyage dans *La Perle et le Croissant,* n'a pas modifié la partie écrite sur la Bohême, si ce n'est en y ajoutant de nouveaux chapitres, fruits de nouveaux voyages dans les dix années qui séparent les deux ouvrages : le plaisir ressenti et évoqué a aussi la dimension historique d'un témoignage. Et il n'est pas toujours prudent de revenir sur ses pas : ainsi, c'est une déception qui point chez l'auteur du *Volcan sous la ville* quand, vingt-cinq ans après son premier et déterminant enthousiasme pour l'art lyrique italien, il doit reconnaître tristement : « Quelle misère ! » (*Volcan,* p. 104). S'il se réjouit de la démocratisation de l'opéra, il ne peut pas admettre la dégradation de la qualité musicale des spectacles proposés. La comparaison qu'il mène à cet égard entre un *Barbier de Séville* contemporain du *Volcan sous la Ville* et *La Forza del destino* ou le *Cosí fan tutte* de 1957 est très révélatrice de la décadence musicale napolitaine.

Au-delà d'une douloureuse déception, on peut voir dans cette scène une manifestation de la nature décadente de Naples, d'un laisser-aller qui, loin de plaire à l'auteur — partagé ici entre son goût pour les cités décadentes et son amour pour le *bel canto* —, confine au non-sens puisque le génie musical napolitain semble avoir renoncé à exprimer aussi admirablement qu'autrefois sa propre fascination de l'échec et ses nombreux cultes. Ainsi, Dominique Fernandez se pose avec consternation la question à laquelle il semble répondre lui-même un peu plus loin :

***Un public nouveau, non plus de mélomanes, non plus de festivaliers, mais de jeunes profondément touchés par un art qui exprime leurs secrets fantasmes. Ah ! pourquoi ne pas faire du San Carlo, qui a tous les titres requis, la capitale de l'opéra baroque ? Volcan, p. 111. [...] Naples regorge de trésors et abonde en intelligences de premier ordre, mais [...] elle ne sait ni les reconnaître ni les utiliser. Volcan, p. 117.***

Il n'a pas pu retrouver la magie ni le plaisir de la première fois, il faudra désormais aller

[155] Le voyage raconté a lieu avant la chute du mur de Berlin et l'effondrement du bloc communiste : le jeune Tchèque qui s'entretient avec Dominique Fernandez, appelé Jiri par l'auteur est en réalité Václav Jamek, écrivain et traducteur.

plus loin, aller ailleurs qu'à Naples qui semble perdue pour les charmes de la musique par incurie et manque d'effort. Le voyageur réagit en cela comme un Français, un peu à la manière d'un de ses personnages de *Porporino* qui ne peut se résoudre à voir se perdre tant de dons, tant de beauté, tant de talent.

Mais il faut terminer cette étude sur un vrai plaisir pour être juste, il faut faire place encore une fois à l'enthousiasme jubilatoire et à la vivacité du commentaire, montrer comment l'art, le religieux et le beau sont liés dans la conception que l'auteur se fait du spectacle vivant. Dans *L'Or des Tropiques,* ce ne sont plus des statues qui sont comparées à des héroïnes d'opéra, c'est une cérémonie rituelle qui devient une scène d'opéra. Nullement par volonté d'en réduire la puissance émotive ou d'en amoindrir le sens, mais bien plutôt pour tisser une fois encore un réseau de correspondances entre les mythes originels. Il élève donc le « candomblé » au rang de la tragédie grecque ou de la liturgie lyrique. Présenté comme un spectacle (deux « actes » et un « entracte »), comparé avec une autre cérémonie rituelle, cette soirée (dont le récit s'étend sur dix pages [156]) s'apparente à la savante mise en scène du profane et du sacré, du spirituel et du charnel, grâce à la danse, à la musique et aux interprètes. Faute de nous référer longuement au chapitre, nous pouvons retenir deux passages qui montrent à quel point l'analogie est élogieuse et fait sens pour l'auteur :

***La musique reprend, et cinq personnages magnifiques font une entrée majestueuse. Pourquoi cinq seulement, et pas tous les fils et filles-de-saints visités ce soir par leur orixa ? À quoi tient ce déficit ? [...] Il n'y aura que cinq danseurs, et ils danseront exactement dans le même ordre que celui de leurs transes. La petite ronde initiale, pour se présenter à la galerie, ne dure pas plus de quelques minutes. Place aux solistes ! Place aux virtuoses, aux divas et aux divi ! Or, p. 247.***

On le comprend, par ces différentes questions Dominique Fernandez ne remet pas en cause la qualité ni la beauté de ce qui s'offre à ses yeux mais s'interroge sur la part de spectacle, de mise en scène et de convention qui le sous-tend. Plus éloquente encore est la dernière page de ce récit qui, loin de se ranger à l'avis de Pierre Verger, — montrant là sa distance critique, l'indépendance de son esprit et la qualité personnelle de son jugement —, pousse jusqu'en son point extrême sa comparaison avec l'opéra, changeant cette soirée religieuse en une sorte d'opéra des origines :

***Dans l'ensemble, une grande « réussite », ne puis-je m'empêcher de penser. Un opéra totalement maîtrisé. Ils ont mis en scène la descente des dieux sur la terre, de la même façon que, à l'époque de Monteverdi ou de Händel, on voyait Vénus et Apollon quitter l'Olympe pour se déguiser en mortels. Rien de plus différent du candomblé de l'an dernier, défoulement collectif d'hystéries féminines que la fête de ce soir où chaque pas, chaque geste a obéi aux directives d'un scénographe rigoureux. Dans les cours baroques on appelait « oeil du prince » le lieu du théâtre (la loge du fond et au milieu de la salle) d'où le souverain avait la meilleure vision de la scène. A Balbino , installé en position frontale dans son fauteuil-paon, le terreiro qu'il gouverne a offert un superbe spectacle. Or, p. 251.***

Aucun doute, cette cérémonie est bien un « spectacle » pour Dominique Fernandez et

[156] *L'Or des Tropiques,* pp. 241-51.

c'est précisément parce qu'il la considère ainsi qu'il l'apprécie pour sa rigueur esthétique, pour la mise en scène des divinités qu'il y voit. Subit-il l'influence de sa propre passion pour l'opéra en menant cette comparaison, ou au contraire celle d'un esprit par trop cartésien qui supporte mal la vue des « transes » ou de la possession, et qui a recours à une autre interprétation, celle de la mise en scène ? Notre réserve semble bien fragile, car rappelons-nous le récit d'un autre candomblé [157] et, malgré les digressions d'ordre psychanalytique qui sont une autre façon de rationaliser, nous devons convenir que l'auteur paraît sincèrement intéressé par cette manifestation spirituelle et se prête même à l'initiation. Perspicacité, ou crédulité ?

Pas de voyage sans musique, ni de musique sans voyage. Toute musique n'est-elle pas, pour Dominique Fernandez, l'occasion d'une investigation dans l'univers sonore, mais aussi dans le livret, la vie du compositeur, celle du musicien, et dans le plaisir de la vie du spectacle, de sa fragilité ? Une fois encore, *Le Voyageur enchanté,* par son propos mais aussi par son sous-titre (« Voyage musical en Italie »), vient nous offrir le point d'orgue. Dominique Fernandez a bien dépassé l'Italie et sa curiosité balaie tous les domaines musicaux. De plus, son expérience, sa culture musicale montrent le cheminement même de son âme. Du mythe au personnage, de l'abstraction à la réalité du spectacle, de la magie sonore à la vie de la mise en scène, toutes ces relations merveilleuses ne devaient-elles pas aboutir à son engagement personnel dans l'opéra par l'écriture de livrets, comme *Le Rapt de Perséphone* ou *Les Chevaliers de la Gorgone* ?

[157] *L'Or des Tropiques,* pp. 240-1.

# Troisième partie : Itinéraire du plaisir

## CHAPITRE I : VOYAGER, VIVRE, ÉCRIRE

### 1) Un bilan biographique...

Si le premier voyage à l'étranger de Dominique Fernandez a été, à l'âge de dix-neuf ans, pour l'Angleterre (Londres et Cambridge en 1948), le choc véritable, la révélation de soi-même par le voyage n'ont lieu que deux ans plus tard, par un heureux concours de circonstances, avec la découverte de l'Italie lors du voyage à Rome organisé à l'occasion de l'« Anno Santo » par l'abbé Brien, aumônier de l'École Normale Supérieure où il vient tout juste d'être reçu. Il renonce alors à la préparation de la licence et de l'Agrégation d'allemand auxquelles il se préparait, décide d'apprendre l'italien et d'en faire son métier. Rebuté par les habitudes de ses condisciples de l'École, — « ils étaient en charentaises » —, il décide alors de partir pour l'Italie et décroche une bourse de l'Université catholique de Milan qui lui permettra de visiter le nord de l'Italie puis passe l'année universitaire 1951-52 à l'École Normale de Pise et sillonne le nord et le centre de l'Italie. Après l'obtention en Sorbonne de sa licence, il part pour Rome où il souhaite préparer son diplôme d'études supérieures. Ce sont donc trois années universitaires consécutives qu'il passe en Italie, durée d'une initiation non seulement à la langue mais aussi à la vie.

Quelle est la raison profonde de ce coup de coeur, de cet amour ? Ce n'est pas tant la littérature italienne elle-même que l'art de vivre des Italiens qui le séduit, et, s'il consacre de nombreux articles à la littérature italienne, devenant le spécialiste de Pavese, le traducteur de Goldoni, faisant découvrir ou redécouvrir au public français Elsa Morante et Alberto Moravia, Italo Svevo et Sciascia, Gadda et Sandro Penna, l'Italie est d'abord la révélation d'une sensualité, la découverte profondément troublante de la liberté du plaisir, de la libération du corps, de sa propre sensibilité à la beauté naturelle [158]. Comme Michel de *L'Immoraliste* Dominique Fernandez découvre son corps et sa santé par la sensualité : *terra incognita*, l'Italie joue pour lui le rôle qu'elle a longtemps déjà joué pour des intellectuels, des artistes, venus d'abord en quête de soleil et de culture et bientôt repartis riches d'expériences puissamment voluptueuses et libératrices.

***Pour moi, c'était la découverte tout simplement de la vie d'abord, du souffle vital, et ma découverte de l'Italie a été une sorte d'antithèse du savoir : j'ai d'abord aimé en Italie la plage, les odeurs ; ma découverte de l'Italie, je me le rappelle très bien, c'était une plage près de Gênes. Je n'avais jamais vu la Méditerranée avant. C'était pendant la guerre, nous habitions trop loin. Je connaissais l'océan, la Manche qui est sinistre, je trouve. Donc, j'ai découvert en même temps les bruits du ressac, les odeurs, la gentillesse, des valeurs très simples, c'était au mois d'août. Pour moi, c'était un grand souffle qui m'a revivifié, j'aurais pu être desséché par ces études vraiment très dures, et tout d'un coup, c'était la joie de vivre, le bonheur de vivre. Chose curieuse, car l'Italie est quand même une terre de grande culture. Et ce que j'ai aimé d'abord en Italie pendant de très longues années, c'était la non-culture, c'était justement l'état sauvage, si vous voulez. Mais est-ce qu'on peut qualifier votre expérience de non-culture ? Non, parce qu'elle est là quand même. Mais ce que j'ai préféré, c'est la mer, les oliviers, le soleil, les gens, les sourires des gens ; tout ce qui était anti-livresque disons : ce qui n'était pas « les livres ». Peu à peu, au bout de trente ans, ou dix ans, j'ai récupéré, mais enfin ce que je préfère en Italie, quand même, ce ne sont pas tellement les livres, c'est la musique, c'est la peinture, ce sont des choses qui passent par les sens plus que par l'intellect. Pour moi, c'est cela l'âme. J'identifie l'âme à... Ce n'est pas quelque chose de vague, c'est le souffle vivifiant qui a des relais culturels évidemment, ... je ne suis pas un sauvage... c'est chargé d'effluves mais d'abord il y a ce contact physique, si vous voulez, de la beauté, de la gentillesse, de la bonne grâce aussi. Ce qui est très important pour moi [159].***

Comme Gide, Dominique Fernandez découvre en Italie la beauté absolue, immédiate, une beauté qui opère sur lui un véritable rapt : « C'est, je crois, par la route des Alpes que

[158] Toujours sur cette déterminante expérience « physique » que constitue l'Italie, Dominique Fernandez déclare encore à Éliane Allo, dans un entretien (« Les colorations de l'âme », 1989) : « *Dominique Fernandez, comment avez-vous découvert la Méditerranée ?* — À vingt ans, j'ai fait mon premier voyage en Italie. J'ai campé près de Gênes, à Pegli — un ravissant petit village devenu aujourd'hui un affreux amas de béton. C'est là que j'ai eu la sensation physique de la Méditerranée, sa lumière, ses odeurs, ses bruits. Ce fut un véritable choc. J'ai appris l'italien, et fait de l'enseignement de la littérature italienne mon métier. Par la suite, j'ai découvert Naples et la Sicile qui sont la vraie Méditerranée. Si la "culture méditerranéenne" a un sens, c'est dans les pays du grand Sud : Mezzogiorno, Andalousie, Maghreb, Grèce... »

***[159] « Ma Méditerranée », Entretien avec François Dufay, L'Histoire n°157, juillet-août 1992, pp. 16-7.***

l'entrée en Italie est la plus saisissante. Lorsque Goethe, descendant du mont Saint-Gothard, s'écrie : "Enfin je suis né [160]", c'est à ce cri que je m'associe de tout mon coeur. » Et comme lui, il peut décrire son arrivée en Italie comme une naissance, à la fois l'arrachement à la terre de la mère, — de rigueur et d'austérité, pour l'un comme pour l'autre —, et l'éblouissement par la découverte physique et charnelle de l'émouvante beauté italienne.

Quand il est question d'Italie, il est donc toujours question d'amour : une relation particulière et subjective, l'attrait du peuple et du paysage, le plaisir de la découverte d'un monde radicalement opposé à celui dans lequel il a baigné jusque-là, monde de l'effort et du travail, de l'ascèse et du contrôle de soi. Or l'Italie ne constitue pas seulement une récompense voluptueuse après ces longues années passées à fournir des efforts : elle offre, au-delà, une réconciliation avec soi-même, rompant avec les habitudes de contrôle de soi, elle est la terre de la spontanéité. Ce « frigidaire » dans lequel il a vécu toute son adolescence, « complètement neurasthénique et suicidaire, pendant des années au bord de la névrose », s'ouvre enfin, et la joie de vivre, de rencontrer les autres qu'il n'a pas pu connaître en Angleterre ni en Allemagne, il la découvre en Italie. Dans ses oeuvres de fiction, en particulier dans *Lettre à Dora, Signor Giovanni* ou *L'Amour,* on retrouve les lignes de force de cet enchantement italien, un ravissement de tous les sens : la vue par les paysages et la peinture, l'odorat par la mer et les plantes, le goût par la cuisine et la pâtisserie italiennes, le toucher enfin, maître sens, peut-être, de ce bouleversement.

***En effet le Sud (j'appelle le Sud mettons l'Italie du Sud, mettons Naples, mettons la Sicile), c'est une civilisation du toucher. On touche énormément. On meurt si on ne touche pas. On touche, vous savez que les mamans tripotent sans arrêt les bébés, que les bébés jusqu'à quarante ans, sont objet de manipulations fébriles, érotiques aussi, affectueuses. Enfin, dès que deux Italiens du Sud se rencontrent, c'est pour s'étreindre, se palper et ça, c'est merveilleux ! On veut avoir des preuves qu'on existe, soi et les autres. Et on les donne par cette appréhension, non seulement des mains, mais là, leurs bras comptent aussi. On touche, on sent partout, les épaules, la poitrine, tout. C'est donc un moyen de garantir qu'on est aimé, qu'on aime. Le toucher sert aussi comme défense contre le danger, contre la mort. « Le Toucher de l'écrivain », 1993, Lectures V, p. 195.***

Vertu naturelle d'une civilisation du contact, qui a soin de ne pas intellectualiser les rapports entre les individus : l'Italie est définie par Dominique Fernandez comme le royaume du principe de plaisir. Or, le toucher nous mène tout naturellement à nous interroger sur un autre aspect de la libération provoquée par l'Italie, celle non seulement de la sensualité mais aussi de l'érotisme : l'écrivain se sait différent, se devine homosexuel depuis longtemps déjà quand il arrive en Italie ; on ne sait rien des liaisons ni des expériences amoureuses qu'il a pu avoir alors pendant ses trois premiers séjours, mais tout laisse penser que la libération morale s'est accompagnée d'une libération amoureuse et physique, et en particulier ce passage du *Rapt de Ganymède* :

[160] Il s'agit en fait d'un contre-sens fait sur un vers des *Élégies romaines* que Gide commente lui-même un peu plus loin : « J'avais lu : *Nun bin ich endlich geboren.* Or c'est *geborgen* qu'il fallait lire ; c'est *geborgen* que Goethe avait écrit. C'est-à-dire : je suis enfin délivré, rescapé... de quoi ? de la cour de Weimar, des multiples liens et occupations et obligations mondaines et officielles qui paralysaient son développement spirituel. » (André Gide, *À Naples,* Fata morgana, 1993, pp. 15-6).

***« Le charme de l'Italie est parent de celui d'aimer », disait déjà Stendhal. Célébrer l'Italie, ses rivages, ses collines, sa musique, ses opéras, ses statues d'anges et de saintes, c'était pour moi évoquer l'indicible à travers des objets de désir socialement admis. Gan., p. 298.***

La libération fut-elle complète ? Sorti de son frigidaire, séduit par l'art de vivre des Italiens, Dominique Fernandez a-t-il été, pour autant, capable de vivre à l'italienne ? Le parcours étonne parfois par ses apparents paradoxes, car concurremment à cette découverte libératrice qui aurait pu le mener à vivre selon la nature de ses désirs, il fait en 1952 la connaissance à Rome de Diane de Margerie (alors mariée à un Italien et mère d'un enfant, Fabrizio) qui deviendra sa femme en 1961. C'est avec elle qu'il fait la plupart des voyages qui formeront le récit de *Mère Méditerranée,* où elle est nommée Pili Brunda. Ils divorcent en 1971 après la parution des *Enfants de Gogol,* et en 1972, l'écrivain fait la rencontre de Christian Frappier, coiffeur, peintre de vocation, avec qui il vivra pendant huit ans et auprès duquel il apprendra la gaieté et la joie de vivre. Mais comme si ce paradoxe d'une libération suivie d'un mariage ne suffisait pas, une autre expérience marque la période de la préparation de l'agrégation d'italien : la rencontre en 1953 du fils d'un prince russe en exil, Igor Demidoff (qui est, sous les initiales I. D., le dédicataire de *L'Écorce des pierres*), avec qui il est très lié — platoniquement amoureux — pendant quatre ou cinq ans, avec lui il apprend assez de russe pour pouvoir lire Tchékhov dans le texte. Il ne le reverra plus jamais ensuite.

Cet amour pour la culture et la littérature russes peut se vérifier dans le choix des articles de critique qu'il donne à *La Nouvelle Revue française* en 1955 et 1956 : plus du quart est consacré à la littérature russe... Ces deux attirances que représentent l'Italie et la littérature russe ne sont pas antagonistes mais complémentaires : tandis que la première apporte la vie, la seconde repaît l'âme et l'esprit, cette distinction, cette dualité est essentielle et permet de comprendre pourquoi Dominique Fernandez reviendra plus tard, en juin 1993, à la Russie, voyagera en Russie où il tombera amoureux de Saint-Pétersbourg, la ville idéale ; à partir de cette date, il multipliera les voyages en Russie : dix voyages à Saint-Pétersbourg entre 1993 et 1999. Complémentarité entre le Sud et le Nord, équilibre acquis entre la sensualité italienne et la rigueur (climatique et morale) russe. Mais n'anticipons pas, et revenons plutôt à un autre motif de questionnement : les relations de Dominique Fernandez avec la littérature italienne.

Ce n'est pas, on l'a déjà dit, la littérature italienne qui a compté d'abord dans cette relation amoureuse, mais les hommes et les femmes, les villes, la campagne, bref l'Italie vivante. Or, vouloir enseigner l'italien, faire de sa passion un métier signifie forcément s'intéresser à la littérature italienne. Le choix même du sujet de son diplôme d'études supérieures montre quelle ambivalence habitait encore le jeune homme séduit par la vitalité italienne. C'est d'abord sur Savonarole qu'il travaille, ayant même obtenu de son professeur une lettre d'introduction pour travailler sur les dossiers de la Bibliothèque Vaticane, mais comment s'enfermer devant des manuscrits poussiéreux quand on n'aime pas les bibliothèques et que l'on a décidé de faire de l'Italie sa terre d'élection pour la force de vie qu'elle représente ? Et pourquoi, d'ailleurs, choisir Savonarole, ce réformateur condamné au bûcher, cet ascète qui a combattu la volupté et la licence, qui aimait la liberté et le repos, c'est-à-dire le célibat et la religion ? Son professeur lui avait proposé le sujet. Toujours est-il qu'il comparera souvent le parcours de ce fanatique luttant contre la

décadence et les corruptions romaines et florentines à celui de Dante ou de Pasolini, destin d'hommes qui se battent seuls contre tous, et c'est peut-être là qu'il faudrait chercher le motif de ce choix : « De Dante à Savonarole, de Leopardi à Pasolini, les exemples ne manquent pas, de ces grands contempteurs de la pourriture italienne [161] »... Il abandonne cependant Savonarole pour Cesare Pavese dont il rencontre l'oeuvre un peu par hasard.

C'est dans une librairie à Rome qu'il trouve un recueil de poèmes de l'écrivain turinois qui s'est suicidé au faîte de sa gloire en 1950, « le jour même où [Dominique Fernandez a] posé son pied en Italie ». Séduit par un vers, il décide que Pavese est « son homme » et il lui consacrera désormais ses travaux universitaires. Mais le choix même de Cesare Pavese et l'Italie qu'il représente méritent un examen approfondi. On ne sait pas quel fut en 1953 le sujet exact de son mémoire mais on connaît les directions qu'a prises sa thèse de Doctorat, soutenue en Sorbonne en 1968 et commencée en 1955 : *L'Échec de Pavese*. Sa thèse est essentiellement fondée sur la psychobiographie, Dominique Fernandez s'est attaché à y comprendre le mystère de cet homme dont l'oeuvre est dominée par l'angoisse. Paradoxalement, ce n'est donc pas la vitalité italienne, qui l'a attiré et retenu en Italie, qui constitue la base de ses travaux mais bien son inverse qu'il choisit d'étudier. L'échec, la genèse d'une mélancolie, l'inaptitude à la vie, le refus de croire en l'amitié, ce sont autant de thèmes qu'il développe. Et lui, qui a choisi l'Italie par amour qui ne cessera plus dès lors de voyager, jette son dévolu sur Pavese qui n'a pour ainsi dire jamais voyagé, qui s'est contenté de se déplacer en Italie, et qui, bien que traducteur de maints romanciers américains, n'est jamais allé aux Etats-Unis.

À travers Pavese, c'est en fait une vertu primordiale du voyage qui apparaît, sinon la raison première : comprendre et se comprendre à l'occasion d'une rencontre, d'un dialogue avec autrui.

***La personnalité et l'oeuvre de Pavese rejoignaient mon expérience personnelle. En effet, dans un certain sens, Pavese est très peu italien : c'est un puritain. Et, comme moi, il a eu une enfance très dure, marquée par la mort de son père. Inconsciemment, j'ai senti que Pavese était le pont entre ce que j'avais moi-même connu et l'Italie. D'ailleurs, bien avant de rien savoir sur lui, j'ai deviné, en le lisant, qu'il était asthmatique, comme moi [162].***

Le destin de Pavese permet au psychobiographe de se comprendre soi-même, de mettre au jour, sinon d'exorciser, les lignes de force de ce complexe d'échec qui domine les quatre premiers romans de son oeuvre romanesque et qu'il choisit justement d'étudier chez Pavese. C'est donc d'abord parce qu'il se reconnaît un peu lui-même en Pavese qu'il le choisit justement ; l'auteur du *Métier de Vivre* permet à Dominique Fernandez de tenter de concilier ces deux parts antagonistes qui cohabitent en lui : le puritanisme et la volonté de découvrir le plaisir, sa fascination de l'échec et son besoin de vivre.

[161] « Stratégie de la Résistance » [Leonardo Sciascia, *Noir sur noir*], *L'Express,* 18 novembre 1981, pp. 70-1. V. aussi *Porfirio et Constance,* pp. 214-5.

***[162] Propos recueillis par Daniel Desmarquest, « Voir Naples et écrire » dans Porporino, Paris : Cercle du Nouveau Livre, 1975.***

Au cours de ces cinquante dernières années, Dominique Fernandez fait plus de trente-six voyages en Italie, parcourant du nord au sud le pays auquel il doit sa libération et ne cessant d'essayer d'adopter ce pays, d'en connaître non seulement la culture mais les moeurs. À ce titre, *Mère Méditerranée,* que l'on peut considérer comme son premier récit de voyage, bien que ce livre ait aussi des allures d'essai, témoigne de cette volonté de pénétration et de compréhension, et, plus profondément, il inaugure une direction essentielle de l'oeuvre de l'écrivain : le besoin de transcrire, de partager ce qu'il a découvert. Il est ici question, déjà, de la définition du voyage comme expérience de vie et d'écriture...

## 2)Voyager pour écrire

Voyager et écrire. Dès *Mère Méditerranée,* le style du récit de voyage fernandezien est constitué : ce n'est ni la simple restitution d'un carnet de bord ou d'un extrait de journal intime écrit en voyage au sens gidien, ni la mise en forme de notes de voyage pour en faire un essai, mais la réécriture minutieuse d'instants de vie. Le récit de voyage n'est d'ailleurs pas le récit d'un seul voyage mais de plusieurs voyages et de plusieurs morceaux de vie en voyage. Il emprunte à tous les aspects du livre de réflexion et du livre de voyage : il se présente comme une réflexion vivante et personnelle sur une terre étrangère et repose tout à la fois sur la rigueur de l'argumentation, le sérieux de la documentation et la subjectivité de l'auteur. Un mouvement s'imprime dès ce premier livre : écrire pour le lecteur qui ne connaît pas le pays dont il est question, pour celui qui croit le connaître et pour celui-là même qui en serait déjà amoureux. Or, le travail qui sous-tend l'élaboration du récit de voyage permet de mieux saisir cette complexité et cette richesse.

Dominique Fernandez affirme partir d'abord en naïf pour une destination : sans avoir lu, sans documentation. Les notes prises alors ne peuvent être que des impressions mais celles-là sont justement capitales, non seulement dans le cheminement de l'oeuvre mais aussi pour comprendre la volonté de l'auteur. Inconsciemment peut-être, l'écrivain se remet ainsi dans l'état de son premier voyage italien, il se donne la possibilité d'être envahi par les sensations, émerveillé par la grâce du paysage, ravi par les bonheurs des rencontres inattendues. Le plaisir précède le récit.

Et c'est peut-être parce qu'il veut exprimer et prolonger l'instant de l'émotion ou de la découverte que des passages de notes de voyage sont retranscrits dans les récits, cela coïncidant avec l'utilisation du présent de l'indicatif et l'utilisation de verbes d'action. Le récit d'anecdotes prend alors la valeur d'un document, et, qu'il s'agisse d'une conversation sur une question politique ou littéraire ou de la description d'une scène de la vie quotidienne, on peut deviner la volonté de l'auteur : non seulement se souvenir de son voyage, en conserver une trace exacte, mais aussi montrer à quel point le voyage, le plaisir de voyager est constitué à partir d'expériences particulièrement personnelles et de rencontres privilégiées :

***Nous restons une heure dans le bois de châtaigniers, à respirer l'odeur violente de la terre. La femme qui nous a vu partir nous attend sur la petite place en haut de son village. Devant ce couple qui a disparu une heure dans les bois, elle se redresse, prend un visage de circonstance. Elle vient de laver à grande eau deux***

***jeunes cochons qui se poursuivent autour de la fontaine. Grave, majestueuse, avec le port incomparable des femmes habituées à tenir en équilibre sur leur tête des jarres ou des fagots, elle nous regarde sévèrement. « Voici l'église », nous dit-elle, en nous montrant la chapelle qui est au fond de la place. « L'église de la Madone. » Nous feignons de ne pas comprendre cette invitation à nous purifier d'une faute que nous aurions commise dans les bois. Nous la félicitons pour la bonne humeur et la peau bien rose de ses cochons. Ils folâtrent, tout lisses et tout nus. Alors : « Eux aussi, ils s'amusent », dit-elle, un sourire indulgent dans son visage irrité. Elle est contente de nous avoir comparés aux cochons, aux innocentes bêtes : elle a trouvé ce moyen pour nous absoudre de la faute supposée, nous en ôter le remords. Et nous sourions à notre tour, le coeur en paix, comme elle veut qu'il soit. À défaut de l'église, nous ne pouvons pas refuser les cochons. Nous ne pouvons pas refuser le sourire qui éclaire le visage de cette femme, gardienne de la moralité du village, mais point si intransigeante qu'elle ne soit tout heureuse de nous avoir disculpés. Mère, p. 45.***

Plaisir d'une rencontre, bonheur de raconter une expérience personnelle, mais aussi d'interpréter le sens de cet instant, car rien n'est gratuit et si à première vue cette scène emmenée par l'enthousiasme et l'humour de son auteur peut sembler divertissante, elle vient en fait illustrer la réflexion menée sur les rapports entre hommes et femmes en Italie, sur le code amoureux de la société italienne. Et c'est là un des traits importants du récit de voyage. La valeur du document instantané n'ôte rien à la rigueur de l'argumentation, la subjectivité de l'auteur ne nuit pas à la clarté de son discours : le récit de voyage se veut aussi témoignage sur la terre étrangère et donc récit à part entière, dans le sens où présenter les richesses culturelles, disserter sur la situation économique ou politique d'un pays ne suffisent pas, mais où il faut aussi donner de soi au monde, prendre le temps de s'impliquer auprès des autres, qu'ils soient des écrivains, des intellectuels ou, comme ici, des paysans. Cherchant toujours à percer à jour le secret, le mystère d'un pays, l'auteur observe tout et choisit des moments révélateurs de l'art de vivre qu'il découvre, il les ressuscite à l'aide du présent de narration, comme un moyen d'inscrire une expérience dans un temps comme suspendu, de transformer ces hommes et ces femmes qu'il a croisés en personnages d'une histoire réelle, en héros porteurs d'un sens. L'art du romancier sert l'art du voyageur.

Et d'ailleurs, où l'art de la fiction commence-t-il ? Est-ce ici, dans ces mises en scène de la vie, ou seulement dans leur transposition romanesque ? La date de ces anecdotes révélatrices n'est que rarement précisée : ainsi, le lecteur de *Mère Méditerranée* ne peut savoir lequel des sept voyages en Italie du Sud, en Sardaigne et en Sicile a ménagé cette rencontre qui vient ponctuer sa réflexion sur les rapports entre hommes et femmes ; quinze ans séparent le premier voyage en Italie de la sortie en librairie du premier récit de voyage, et à cette distance on peut mesurer ce besoin de pénétration dans un monde, cette quête patiente et exigeante que s'impose l'auteur pour découvrir, aimer et vérifier. Il y a là matière à définir la méthode même inventée par le voyageur.

C'est sans doute le terme de relations de voyage qui convient le mieux pour définir les livres de voyage de Dominique Fernandez : témoignages personnels, rapports, mises en relation de différents univers et réflexions sur ces terres visitées. Le livre de voyage ainsi conçu est une somme, une totalité vivante. Il est tout à la fois précis, subjectif,

méthodique et fruit d'une recomposition du voyage. Précis : sa vocation est d'entraîner le lecteur, de lui donner l'envie de visiter le pays dont il est question, sa forme peut alors prendre celle du guide indiquant les horaires ou jours d'ouverture d'une église, les lieux à ne pas manquer, ceux qu'il faut éviter, les auberges où loger et les habitudes propres à chaque pays. Subjectif : l'auteur se fonde d'abord sur ses goûts personnels et ses émotions, remet en question la valeur ou l'intérêt d'un site à partir de son expérience. Méthodique : il propose au lecteur un parcours, sa présentation est celle d'un parcours possible, d'un itinéraire que le lecteur peut suivre, une invitation organisée au voyage. Fruit d'une recomposition de voyages : il n'est qu'exceptionnellement présenté sous la forme d'un journal (cela seulement pour des raisons très précises) et se veut d'abord la présentation d'un bilan personnel établi à partir de plusieurs voyages effectués, — les dates de ces voyages ne sont que rarement indiquées parce que cette somme, par souci de créer un style plus fluide, un récit plus rapide et plus vif, se présente de façon linéaire. La relation de voyage devient donc, non pas le récit d'un explorateur (les terres que l'écrivain visite ne sont pas inconnues, il se propose seulement de les faire reconnaître sous un jour nouveau, à partir de son regard), mais celui d'une expérience de sympathie au sens propre : l'auteur, s'étant trouvé lui-même ou retrouvé dans ces lieux lors de sa première visite, revient ensuite après avoir approfondi sa connaissance, après avoir lu. On pourrait donc dire que le deuxième voyage est déjà le voyage de la vérification par l'esprit des découvertes du coeur, le livre en mains.

Les articles de critique que l'auteur donne à différents magazines deviennent à ce moment-là des « prétextes » au voyage. Ils montrent l'intérêt de l'auteur pour une culture, une littérature ou une école musicale, picturale ou architecturale. Des extraits de ces textes sont insérés dans la relation de voyage, et l'inverse étant également vrai, bien que plus rare, une critique de spectacle peut avoir été suscitée d'abord par l'expérience du voyage, un nouveau voyage au moment de la rédaction finale d'un livre coïncidant parfois avec un spectacle et fournissant l'occasion d'une rencontre avec un metteur en scène, un chanteur ou un créateur. Rien n'est le fruit du hasard mais d'une organisation précise et d'enquêtes patientes : la crainte de dire des sottises, le besoin de s'approcher de la vérité contraignant l'auteur non seulement à observer attentivement mais à vérifier sans cesse.

Enfin, la relation de voyage finie, les articles alimentant cette oeuvre (ou alimentés par elle), il reste encore la ramification de ces deux activités, c'est-à-dire le roman lui-même. *Lettre à Dora* est le premier roman qui s'inscrit dans la suite de voyages : le parcours de John, jeune Irlandais qui va étudier en Toscane, annonce la forme que prendra plus tard le voyage au coeur du roman. Il en va ainsi de *Porporino* où le voyage se double d'une exploration historique, et c'est là précisément l'autre ligne essentielle de la transposition du voyage dans l'oeuvre romanesque : elle repose sur la recréation historique d'un monde, elle ne se contente pas d'utiliser un personnage fictif qui voyagerait à son tour, mais crée l'art de vivre d'une époque mystérieuse et disparue. Ce que l'essayiste ne peut pas savoir avec certitude, le romancier-voyageur tente, lui, de le comprendre, de l'imaginer ; la rencontre avec un créateur disparu a lieu, non seulement à travers son oeuvre, ses documents intimes, mais aussi à partir des lieux qu'il a fréquentés : l'auteur s'ingénie alors à imaginer ce qui a pu être. Deux cas diamétralement opposés par leur situation respective viennent tout naturellement à l'esprit du lecteur, et

sont révélateurs de cette importance accordée au lieu, de cette importance du voyage comme moyen de préhension de l'homme : *L'Échec de Pavese* et *Le Dernier des Médicis.* Le premier, ouvrage universitaire, montre que le voyage est un mode de connaissance du sujet étudié, tandis que le second vérifie l'invention du romancier, l'exactitude de ses vues par le voyage. Il peut sembler étonnant en fait de voir l'auteur d'une thèse consacrer tout un chapitre de son travail à un voyage qui n'apporte rien de « scientifique » (il n'y a pas de documents) mais des impressions personnelles, des points de vue subjectifs...

***On rêve aux errances de Pavese, et comme la monotonie de Turin dut fasciner cet esprit envoûtable. Il se jeta à corps perdu dans ces rues longues et droites, il tourna chaque angle de rue vers une autre artère droite comme si ç'avait été chaque fois l'inconnu à découvrir, l'inconnu dans la lumière et l'éblouissement des percées rectilignes bien plus énigmatique que dans le plus retors des labyrinthes.***

.

La ville m'a enseigné des peurs sans fin :

.

une foule, une rue m'ont fait trembler.

.

Chaque rue est grande ouverte on dirait une porte.

***L'angoisse qui naît d'une trop grande évidence, peut-être en est-on suffoqué à la longue. L'architecte Guarino Guarini construisit le ténébreux refuge de son caveau tout noir, de la mort, n'est-ce pas ce que fit Pavese pour en finir avec tant d'intolérable clarté ? Il s'avança dans le souterrain solitaire, et sans craindre de rendre son mal éternel, il voulut par orgueil y mettre fin tout de suite et tout à fait. Pavese, p. 216.***

Ce passage qui oppose la monotonie des rues turinoises, la clarté et la limpidité d'une ville ordonnée, sans surprises, à l'obscurité de la chapelle du Saint-Suaire, montre la méthode même employée par l'auteur qui, pour résoudre l'énigme d'un homme et d'une oeuvre, explore le lieu, le cadre dans lesquels elle a été édifiée, dans lesquels il a vécu, se laisse envahir par des sensations pour mieux comprendre ce qui n'a pas été livré ou dit comme tel dans son oeuvre mais ce qui, secrètement, a commandé cette oeuvre et ce destin. Ici, la date le montre (« Mars 1967 »), le voyage a été une vérification ultime (le livre est sorti de presse en octobre 1967 et Dominique Fernandez a soutenu sa thèse le 10 février 1968) de ce que l'on pourrait appeler des hypothèses de lecture d'une vie, l'interprétation générale d'une oeuvre et de son auteur. Le besoin même de dater ce voyage, d'employer la première personne du singulier dans les trois quarts de ce court chapitre, révèle la subjectivité du commentaire, mais montre aussi la liberté prise avec le genre : style inattendu chez l'auteur d'une thèse, attitude qui peut sembler peu scientifique mais qui indique le parti pris fernandezien : il s'agit de rencontrer l'autre par tous les moyens, d'apprendre à le connaître sans négliger aucun indice. Ici, Turin révélée par deux artistes : Guarino Guarini et Pavese. Le voyage est justifié par le besoin de comprendre, par la passion d'enquêter, de reconstituer.

La méthode du romancier est la même : quand il s'agit de reconstituer la trajectoire

qui pousse Pier Paolo à s'abandonner à la séduction sur une plage d'Ostie, il déclare avoir commencé par se promener dans les rues de Bologne. Il ne s'agit pas seulement de rassembler des éléments pour une description réaliste, on l'aura compris, il s'agit, comme nous venons de le voir avec Pavese, d'employer une méthode qui lui permette de s'identifier à son modèle, de répondre ainsi à des questions qui laissent muet le biographe classique.

***— J'imagine un personnage et je le fais se promener dans des endroits qui me plaisent. En fait, je m'y promène à sa place en essayant de les voir par ses yeux. — Vous vous êtes à chaque fois imprégné des lieux où Pier Paolo a vécu ? — Je suis allé à Bologne, une ville que je trouve admirable, encore épargnée par les hordes touristiques. J'y ai trouvé un ami de jeunesse de Pasolini, un libraire qui vend des livres rares. Je lui ai demandé l'adresse de la maison où Pasolini avait vécu enfant. Je m'y suis rendu, Via Nosadelli, 10, et j'ai regardé. En face, il y avait un cinéma, celui que j'appelle le Rex, où Pier Paolo va voir Ossessione et des films de Greta Garbo ou de Marlène Dietrich. À côté, une laiterie, un cordonnier. Je me suis rendu au lycée Galvani, qu'il a fréquenté ; j'ai cherché les bars où se réunissaient ses amis, les librairies où il achetait ses livres, la promenade, le parc Margherita. J'ai accompli ces itinéraires plusieurs fois, pour m'en imprégner. J'ai marché en me demandant ce que j'aurais ressenti si j'avais vécu là dans les années trente, dans ce milieu. Je me suis rendu dans le Frioul, où Pier Paolo passait ses vacances. Je me suis promené dans le village, dans les champs, au bord du fleuve, en essayant d'imaginer ce qui se serait passé si moi, j'avais été à sa place. C'est cela le travail du romancier : prendre un double, un alter ego et se demander ce que cet autre moi, à la fois semblable et différent de soi, aurait fait dans un tel lieu. On se décrit soi-même à travers un masque et on parle beaucoup mieux de soi que si on le faisait à sa première personne. On parle de soi par le biais d'un autre que l'on crée, mais que l'on crée autre, tout de même*** [163]***.***

La technique du romancier se nourrit de l'expérience du voyageur. Savoir sentir et ressentir, imaginer à partir des yeux d'un autre ce qu'a pu être une vie, une existence, un destin, c'est une façon aussi pour l'auteur de revisiter un lieu, de l'investir et de l'enrichir. La ville, la région ou le paysage traversés ne sont pas simplement décrits, ce qu'ils ont été, ce qu'ils ont pu susciter d'émotions, de joie ou de frustrations à une époque précise pour un individu précis est restitué, inventé. Le romancier se laisse aller à une errance dans les lieux de son modèle, — du moins dans les lieux essentiels, dans ceux qui ont une signification pour Dominique Fernandez, là où il ressent ses propres émotions et où il peut donc concevoir celles de son héros ; les autres, plus marginaux, sont plus directement livrés à son imagination, à partir de ce qu'il sait de ces lieux, de ce qu'il sait par une correspondance ou des témoignages de la vie de son héros dans ces lieux. Le séjour de Pier Paolo au Kénya est narré dans un chapitre entier (*Ange,* pp. 313-21) : Dominique Fernandez n'est jamais allé en Afrique noire, — là, un voyage ne lui aurait sans doute rien apporté de plus, car ce territoire n'appartient pas au domaine susceptible de mettre en train son imagination ou sa réflexion —, et pourtant ce chapitre livre une clé essentielle sur le héros, sur ses rapports avec son père, sur le sens qu'il donne au plaisir ; partant, ce chapitre annonce aussi le sens de la destinée de Pier Paolo. Là où Dominique

[163] ***Propos recueillis par Anne Lavaud, Dans la main de l'Ange, Paris : Cercle du Nouveau Livre, 1983.***

Fernandez sait ne rien pouvoir ressentir lui-même de ce qui a fait la vie de son modèle, il s'abstient donc d'aller : les documents qu'il glane, l'opinion qui s'est faite déjà par sa méthode d'identification lui suffisent pour reconstituer et pour imaginer. La description n'est pas précise, c'est le monologue intérieur du personnage qui constitue la matière du chapitre.

Ailleurs, la description, bien qu'imaginée, se fait plus précise et le voyage se charge ensuite de vérifier l'invention du romancier [164] : Gian Gastone, héros du *Dernier des Médicis,* a passé huit ans auprès de son épouse, Anna Maria von Sachsen-Lauenbourg, à Reichstadt. Commençons par reproduire les passages du roman qui décrivent le château et la campagne pour les comparer ensuite aux découvertes du voyageur. Pino Simonelli, le narrateur, résume dans le roman les lettres des gentilshommes qui forment la suite de Gian Gastone et livre au lecteur des témoignages sur la vie de Gian Gastone en Bohème, les conditions matérielles de cette expérience conjugale.

***Tous [les vingt-cinq gentilshommes de la suite] s'accordaient pour vitupérer le village, le château, la campagne environnante. Au nord de Prague, qu'on se figure une vallée étroite, encaissée entre des montagnes hostiles, enveloppée de brouillards, rarement ensoleillée, même pendant la belle saison. Des forêts de sapins dévalent les pentes jusqu'aux portes du château. S'il y a un arbre que le tempérament italien ne peut souffrir, c'est bien le sapin, avec ses branches raides étagées comme les degrés de la justice. Le château lui-même, qu'on baptiserait à meilleur droit forteresse, consiste en un quadrilatère de murailles brunes, râpeuses, à peine dégrossies. Les ouvertures se réduisent à des fenêtres exiguës, des fentes, qui ne laissent passer qu'un filet de lumière ; absurdité flagrante, dans un pays où la lumière est plus rare que l'or. À cet extérieur rébarbatif correspond un intérieur lugubre : des corridors suintant l'humidité, des salles ténébreuses et glacées, des galeries décorées de haches et d'arcs. Quant au mobilier, on ne pouvait rien imaginer de plus rustique et inconfortable : des chaises carrées au dossier droit, des tables massives tout d'une pièce, des banc creusés dans des troncs. La nourriture n'était pas moins grossière : potées de choux au lard, ragoûts de pommes de terre et d'abats, gâteaux de seigle au pavot. Bref, un choeur unanime de lamentations. Le prince étant arrivé au mois d'août, tous redoutaient l'hiver, qui isolerait le château dans les neiges. Il n'y avait aucune distraction dans le village, fait d'une vingtaine de maisons en bois. Le château ne disposait même pas d'un théâtre. Médicis, pp. 170-1.***

Rustique, brute, sans raffinement aucun, « inconfortable », c'est ainsi que le romancier a imaginé la vie de Gian Gastone auprès d'Anna Maria : une existence et un lieu qu'il semble avoir peints d'après le portrait de la maîtresse de maison, une femme autoritaire et laide. Le souci de la vraisemblance psychologique a visiblement guidé l'imagination du romancier, et c'est avec une grande surprise qu'il se rendra compte que la réalité est autre qu'il l'avait pensée. De ce lieu et de cette campagne qu'il a peints sans avoir pu les voir (ce n'est qu'au cours du voyage de 1994 qu'il apprend que Reichstadt, introuvable sur tous les atlas « s'appelle aujourd'hui Zakupi, et se trouve à huit kilomètres de Ceska Lipa ») ne demeurent finalement que les écuries : les austères sapins ont fui du champ d'horizon, — bien que de grands pins ceinturent en effet la bâtisse et le village —, et le

[164] *Le Dernier des Médicis* est paru en 1993 et le voyage qui a permis la découverte de Reichstadt n'a eu lieu qu'en juin 1994.

château est loin de ressembler, finalement, à cette sinistre forteresse décrite plus haut.

Le denier des Médicis ! J'avais hâte de vérifier par l'examen des lieux, si les huit ans de séjour à Reichstadt avaient pu contribuer à ce qu'il est convenu d'appeler la déchéance de ce anti-héros. [...]

***Je m'imaginais une forteresse du Moyen Âge, quelque bâtisse austère où le jeune homme avait consumé son printemps dans le regret des splendeurs florentines — et voici que, après le porche des communs, se montre à nous un château baroque, rouge et blanc, simple sans doute, mais nullement rébarbatif. Le comte Julius Franz von Sachsen-Lauenburg avait transformé l'ancien castel en une agréable résidence. Sa fille Anna Maria hérita du domaine en 1689 et le compléta par la construction d'un jardin de plaisance et de gigantesques écuries. Que demeure-t-il de Gian Gastone ? Rien, nous dit la gardienne du château. D'Anna Maria ? Juste un portrait d'enfant, dans le hall d'entrée : malgré sa robe de gala, c'est déjà un laideron. Ah ! sur un jeu de jacquet, nous découvrons un palet qui porte en relief les six boules du blason des Médicis, avec l'inscription : « Sic undique floret. » Unique relique de cet infortuné prince. Perle, p. 511.***

L'imagination du romancier n'a pas reconstitué la forme de ce château, mais qu'importe, au fond, puisqu'elle a su deviner que ce lieu ne pouvait pas convenir au jeune homme, qu'il y avait été malheureux dans un exil loin de tout. Si cette demeure baroque a séduit le voyageur, le romancier, lui, ne se trouve pas pris en défaut par la vérité historique comme le montre la suite, sa découverte conforte au contraire le sens qu'il a donné à son personnage, son interprétation du mystère du dernier des Médicis :

***Quel refuge restait-il à Gian Gastone, à part les fugues à Prague et la chasse aux vauriens ? Le jardin d'agrément, modeste par ses dimensions, précieux par ses parterres de buis, ses deux terrasses coupées par un escalier central, sa double rangée de niches en rocaille, aménagées en fontaines. Abandonné aujourd'hui, mais, au temps du prince, exquis spécimen de théâtre d'eau baroque. L'auteur de ce bijou ? L'architecte Octavio Broggio, actif à Duchcov et dans cette partie de la Bohême. Les niches alternent avec les cariatides, faunes barbus ou nymphes à queue de poisson, figures élancées et sinueuses, d'un érotisme signalé, mais dans un genre étranger aux inclinations de Gian Gastone. Faune et nymphe sont parfois accolés. Le satyre, d'une main avide, presse le sein nu de la naïade. Autres étaient les fantasmes du prince, condamné à se morfondre entre l'équitation et le jacquet, au milieu des pins sombres d'un paysage assez beau mais triste pour un Italien. Perle, pp. 512-3.***

Dans le roman, la description des lieux était presque entièrement fondée sur cette opposition de l'intérieur et de l'extérieur du château ; le mobilier découvert par le voyageur, nous le savons, n'est pas celui d'Anna Maria et de Gian Gastone ; en revanche, l'extérieur ne coïncide pas avec la description qui en était faite, une place importante avec le jardin d'agréments étant faite aux jeux, au plaisir et même à la sensualité. L'exagération du romancier, la recherche d'anecdotes et d'images propres à peindre un portrait en forme de caricature de la princesse, un portrait tout d'une pièce, comme c'est assez souvent le cas pour les femmes dans cette oeuvre, permettent en fait de mesurer la sympathie de l'auteur pour son personnage : à la place de Gian Gastone, même dans cette demeure baroque, seule la fuite eût été envisageable. Dominique Fernandez ne

retiendra pas, pour excuser la laideur ou la passion équine de la princesse, sa sensibilité à l'art baroque, il ne s'arrêtera pas non plus à cette absence de goût pour cet art chez son héros. Sur eux, son idée est faite, et le château ne remet rien en question, puisqu'il existait déjà dans son imagination et dans son oeuvre, puisqu'il devait être le lieu de la réclusion et le domaine de l'ennui pour son héros.

La confirmation de ses allégations sur la princesse, il la trouve néanmoins au dehors avec les écuries. Celle qu'il a peinte comme un laideron passionné par l'équitation ne vivant que pour ses chevaux, il se plaît à la retrouver telle qu'il l'a imaginée :

***Des bâtiments qui entouraient le château, un seul avait belle allure, au point de surclasser le château lui-même : les écuries, construites sans regarder à la dépense et entretenues sur un grand pied. Anna Maria Francesca ne s'intéressait qu'aux chevaux, passion commune aux habitants d'Europe centrale, mais qui avait pris chez elle une intensité effrayante. Bien que nos correspondants n'en disent pas plus, il était facile de comprendre, derrière leurs réticences, que la princesse non seulement passait ses journées auprès de ses étalons et de ses juments, mais qu'elle ramenait avec elle au château, jusqu'à la table des repas et dans le lit conjugal, une odeur de litière et de crottin. Médicis, p. 174. Quelques traces du séjour de Gian Gastone et des passions de son épouse, nous n'en trouverons que dehors, en errant dans l'immense cour bordée sur trois côtés par d'anciennes écuries. L'ensemble de ces bâtiments est à peu près trois fois plus étendu que le château. Ce ne sont plus que des ruines, des ruines somptueuses, où l'on se glisse en escaladant des fenêtres, ou en écartant les arbustes qui bouchent des ouvertures sans porte, mais surmontées d'un admirable appareil de frontons brisés et d'armoiries sculptées dans la pierre. Blason des Sachsen-Lauenburg uniquement, jamais des Médicis. Les salles, scandées par des rangées de colonnes et d'arcades, se succèdent plus vaste l'une que l'autre. Dans la pénombre de ce rez-de-chaussée aux fenêtres obstruées par la végétation, elles ressemblent à d'antiques hypogées. Les niches creusées dans le mur indiquent l'emplacement des mangeoires. Le haras de l'amazone pouvait renfermer des centaines d'animaux. Perle, p. 512.***

La dernière phrase montre à elle seule comment le voyageur valide les révélations du romancier : Anna Maria, élevée au rang d'amazone, est ainsi transformée non seulement en créature de la mythologie mais aussi en une femme guerrière monstrueuse, incapable par sa nature et par sa volonté de s'attacher à un homme, n'ayant de goût que pour ses chevaux, n'affichant aucune féminité, incapable d'être une épouse et encore moins une amante. De là, on comprend l'impatience de Gian Gastone de quitter cette bourgade où aucune distraction, aucun plaisir ne pouvaient convenir à ses goûts. Ici encore, la réalité, même différente de celle qu'avait imaginée le romancier, permet, sinon de justifier l'invention descriptive du romancier, du moins de mesurer, — et c'est là le seul point vraiment essentiel pour le créateur —, le réalisme psychologique du roman.

*

Le voyage est au centre de cette oeuvre, il en est non seulement le moteur mais une source autant qu'une raison d'être. Non seulement Dominique Fernandez a trouvé dans le voyage cette force indispensable pour survivre à son angoisse mais il trouvé aussi le moyen d'en faire une oeuvre : c'est d'abord en apprenant à se connaître, à découvrir des

parts cachées de soi, révélées par ses rencontres et par les lieux qu'il a visités qu'il a réussi a sortir de ce « frigidaire » de l'adolescence, puis c'est encore en voyageant qu'il a trouvé le moyen d'exprimer cette contradiction qui domine toute son oeuvre : ce besoin d'effort et cette tentation du plaisir. Le voyage lui-même, plaisir brut, est systématiquement dépassé pour être justifié et raisonné dans des relations de voyage, pour devenir un travail après avoir été un plaisir, pour approfondir cette quête obstinée de soi et cette quête du sens dans un dialogue incessant.

Or, comme nous le verrons bientôt, toutes les destinations n'entraînent pas avec autant de bonheur l'auteur vers la connaissance de soi, toutes ne portent pas le fruit d'un roman à venir ou même d'une relation de voyage. Le choix même des destinations, l'intensité de ces pays, la richesse artistique, culturelle et morale qu'elles représentent sont autant de questions essentielles auxquelles l'auteur ressent le besoin impérieux de répondre. Il y a dans le bilan biographique que nous avons tenté de dessiner plus haut un aspect primordial et constitutif de cette oeuvre et de cet auteur que nous ne devons pas perdre de vue : la magie de l'étranger, pour opérer, pour donner lieu à un besoin d'exploration plus systématique, doit d'adresser à Dominique Fernandez avec des codes qu'il est capable de déchiffrer, qu'il est en mesure d'employer pour se comprendre lui-même et pour créer, au-delà du simple plaisir de l'espace, il lui faut aussi ressentir le plaisir de se comprendre soi-même, d'alimenter sa mythologie personnelle et de mettre en train son imagination. Le voyage devient dès lors non seulement le précurseur mais le pendant de la création romanesque. Sa formule romanesque, qu'il expose comme un procédé d'identification et de mise à distance d'un héros dont il choisit d'élucider le mystère, suppose d'emblée l'expérience du voyage, voyage à travers autrui, dans une oeuvre, une culture, un pays et parfois une époque.

Enfin, comme le montrent les cartes qui suivent et qui indiquent non seulement les pays fréquentés par l'auteur avec des couleurs différentes selon le nombre (plus ou moins important) de voyages, mais les pays qui ont nourri la veine romanesque de l'auteur et déclenché l'écriture des relations de voyage, il est important d'identifier les raisons et les motifs qui poussent cet inlassable voyageur à continuer l'exploration, à prêter attention à l'autre. C'est à ce prix seulement que l'on peut comprendre l'unité de cette oeuvre et ses lignes de force.

# CHAPITRE II : L'ITALIE

## 1) Où tout commence à Naples ?

Naples est un tournant : dans la vie de l'auteur et du voyageur. Une fois encore, le hasard des circonstances a été capital. D'abord parce que, jeune professeur mis à la disposition des Affaires étrangères, Dominique Fernandez a été envoyé à Naples au lieu de Milan comme cela était initialement prévu[165] et ensuite parce qu'il a été sauvé de l'Institut Français par sa première conférence en février 1958 : invité à donner une des

conférences hebdomadaires de l'Institut, il parle de Roger Vailland (*La Loi,* prix Goncourt trois mois plus tôt, est déjà célèbre en Italie). À peine a-t-il évoqué le communisme et l'érotisme du romancier que le directeur, M. Pasquier, « se dresse comme un ressort, s'écrie que la conférence est suspendue, éteint lui-même les lumières et pousse dans la rue la foule »... Violemment semoncé par M. Pasquier, puis par le Consul général, Dominique Fernandez est suspendu de ses fonctions, ce qui lui a permis de découvrir vraiment Naples, d'y résider sans obligations autres que le plaisir de la découverte. De cette aventure napolitaine, il rapporte une pièce de théâtre restée inédite, *L'Arbre et le Fleuve,* mais surtout des expériences qui vont bouleverser son rapport avec l'Italie : la découverte de la musique, bien sûr, et celle de la civilisation baroque.

***Cela m'a permis de découvrir Naples. Après cette affaire, beaucoup de gens sont venus me voir, des gens extraordinaires : un conducteur de locomotive, un type qui tenait un bar dans les quartiers louches de Naples... Je suis devenu très copain avec eux, et ils m'ont fait connaître Naples à fond. Je n'avais plus de fonctions officielles, j'étais libre, c'était merveilleux... À l'époque, on trouvait encore à Naples ces fameux bordels qui étaient des sortes de salons où l'on causait, comme Fellini en a montré dans ses films... Ce que j'aime à Naples, c'est la rue telle que je la décris dans Porporino ; depuis le XVIII$^{e}$ siècle, ça n'a pas beaucoup changé...***[166]

Dans *Mère Méditerranée*, Naples constitue l'ouverture de la relation de voyage, Dominique Fernandez ne choisit pas seulement de recréer son propre itinéraire dans l'exploration de l'Italie du Sud, il fait de Naples la porte d'entrée privilégiée, l'étape initiatique pour pénétrer les civilisations du Sud, l'esprit des hommes du Sud. Nous avons déjà signalé à quel point ce livre annonce ce que seront les récits de voyages fernandeziens après lui, mais il faut peut-être signaler maintenant en quoi ce premier livre de voyage diffère aussi des autres. Plus que dans n'importe quel autre livre de voyage, la promenade est présente dans *Mère Méditerranée,* Dominique Fernandez est un homme qui marche ou se déplace en voiture, ses déambulations présentent à la fois au lecteur l'itinéraire qu'il pourrait suivre et le chemin qu'a pu suivre l'auteur lui-même. C'est de la description et de l'interprétation du spectacle de la rue napolitaine que naît le commentaire de l'écrivain, mais, comme s'il ne voulait pas livrer dans ce premier mouvement tout ce qui nourrit sa passion pour Naples qu'il connaît bien déjà, il ne sera d'abord question que de la Naples vivante, celle qui l'a séduit immédiatement.

***Édifices poreux, souvent inachevés, trop grands, trop hauts pour avoir pu l'être ; escaliers mystérieux qui débouchent à l'air libre sur des paliers perdus laissés aux chats et aux ordures ; jamais un arbre ni un jardin ; mais le tuf des façades fait comme des falaises avec des spélonques naturelles pour entrées. Paysage hors du temps et des ères géologiques connues. Un magnifique portail à blason sculpté dans un mur pourri semble le reste d'une occupation coloniale très ancienne. Des têtes çà et là apparaissent, des bras chargés de linge, des enfants***

165 Il devait d'abord être envoyé à l'université catholique de Milan, mais sa nomination s'est heurtée à un veto fondé sur un rapport de l'évêque d'Amiens qui mentionnait sa présence à un meeting contre la guerre d'Algérie, ce qui le fit considérer comme un dangereux communiste.

***166 Propos recueillis par Daniel Desmarquest, Porp., édition du Cercle du Livre Nouveau, 1975.***

***nus ; un dépôt de ferrailles occupe un coin de la cour ; des lits de cuivre énormes aux montants contournés reluisent dans la pénombre. Tout ce décor baroque sauve Naples de la petitesse qu'il y aurait dans un intérieur français d'une condition même bien supérieure. La vie a beau y être humiliée, les habitants de ces grottes ont avec le superflu et l'absurde une familiarité merveilleuse. Ils s'affairent entre la marmaille et les chaudrons avec un sens du théâtre qui fait que leur misère n'est jamais la misère sèche, la misère pauvre, mais un désordre fantasque et dramatique. Cris et pleurs s'échappent par les fenêtres. Les femmes s'interpellent en se frappant la poitrine à grands coups. Un fardeau en équilibre sur la tête, le garçon de courses passe comme un funambule. Larmes, gesticulation et cris. Les Napolitains n'expriment pas ainsi une obtuse énergie vitale, comme tant de voyageurs l'ont cru, mais la fragilité, la pathétique labilité de leur être, aux limites de la dislocation et de l'égarement. Mère, pp. 11-2.***

Le lecteur voit bien comment de scènes du peuple napolitain l'auteur passe à la réflexion, comment l'émotion et le plaisir donnent naissance aux commentaires nourris par des lectures, des discussions et par la mise en relation de points d'histoire. L'esprit baroque de la cité se dégage de ces pages, mais dans le mode de vie napolitain seulement et non pas dans le détail de l'architecture de la ville : les monuments, les palais, les églises et l'opéra lui-même, joyau où l'auteur a pourtant découvert la beauté du *bel canto,* sont absents de ces pages sur Naples. Ce premier livre de voyage propose en fait des vues d'ensemble sur une Naples vivante bien qu'en décrépitude. Ce n'est pas le sens de l'observation de l'auteur qui est pris en défaut et qui l'empêche de décrire avec précision les palais livrés à l'incurie de leurs propriétaires, mais plutôt la recherche du sens qui emporte l'écrivain vers des efforts de définition et de synthèse, la volonté de livrer au lecteur des impressions d'ensemble et la source de ses premières émotions qui le conduisent à livrer un tableau vivant.

Ce désir de raconter le génie napolitain de la rue donnera d'ailleurs naissance à un roman, *Porporino,* où se mêlent les évocations du peuple napolitain, de sa mentalité tout à la fois fataliste et gaie, superstitieuse et cultivée, et des descriptions du centre historique de Naples. D'une certaine façon, le roman est déjà un complément au voyage, une invitation et une initiation au voyage : le lecteur peut suivre les itinéraires de promenades de Porporino à travers les rues, tout ici a pour but de restituer l'enchantement provoqué par des lieux où le temps semble s'être arrêté, où, en deux siècles, rien, ni dans l'inachèvement des palais ni dans le mode de vie, n'a été bouleversé par le progrès.

***Naples, splendide et décrépite — décrépite ou pas encore tout à fait terminée ? Combien me touchent ces belles demeures, auxquelles il manque toujours quelque chose, un bout, un ornement dans la façade, peut-être est-il tombé, ce balcon a pu s'effondrer, personne n'aura pensé à le reconstruire, peut-être aussi n'a-t-on jamais eu le temps de le mettre en place, ou l'argent a-t-il fait défaut. Il est impossible de dire si ce désordre, cette incurie, cet air de défaite est dû à la vieillesse, à l'abandon, ou si le projet initial était trop vaste, trop ambitieux, trop fou. Perocades, froid et précis, critique : ces escaliers de mégalomanes ne servent à rien, les pierres employées à leur construction auraient pu servir à édifier des maisons pour les familles qui sont logées dans les caves, des écoles pour instruire les enfants qui jouent dans les ordures. Pourquoi élever des habitations de six étages qu'on n'arrive jamais à finir, qui interceptent le soleil,***

***l'air ? Porp., p. 249.***

Une autre relation de voyage, *Le Volcan sous la ville*, viendra dire cette passion pour le baroque napolitain, et bien que Dominique Fernandez choisisse d'y évoquer les mêmes lieux que dans son roman, l'on ne peut qu'être surpris de la rapidité des analyses : l'architecture baroque napolitaine est présente, mais, paradoxalement, elle est observée avec moins d'attention par Dominique Fernandez qu'elle ne l'était par Porporino.

***La Naples baroque (c'est-à-dire la Naples la plus Naples) est un gaspillage de formes inutiles. À commencer par les escaliers, gigantesques, qui occupent la moitié des palazzi, immenses cages vides qui volent l'espace habitable, lieux d'avant la naissance, absurdités nécessaires au bonheur de ceux qui sont nés et s'entassent dans des logements surpeuplés mais ne renonceraient pour rien au monde à ce déploiement gratuit de courbes et de contre-courbes. Volcan, p. 39.***

C'est d'ailleurs à partir de *Porporino* qu'apparaît plus complètement la définition du plaisir baroque, cette cohérence entre une façon de vivre et des modes de représentations artistiques. Faisant vivre ses personnages dans la Naples de la fin du XVIII$^{e}$ siècle, Dominique Fernandez ne se contente pas de les faire évoluer dans le décor extravagant de cette autre « capitale de l'Europe », il fait de la ville elle-même une source d'énigmes, un motif d'interrogations, comme le montre bien le sous-titre, clin d'oeil au roman populaire d'Eugène Sue, *Les Mystères de Naples*, d'où peut-être cette impression d'intimité profonde et de sympathie, entre Porporino et Naples.

Et, bien que *Le Volcan sous la Ville* soit présenté comme le fruit de cette bouleversante expérience napolitaine — « Le labyrinthe magique s'ouvrit devant moi » (p. 36) —, la forme même s'inscrit dans une suite d'instants et de témoignages, de scènes qui révèlent Naples mais qui, malgré l'ouverture du livre, reposant sur l'expérience personnelle de Dominique Fernandez, tranche sur les autres relations de voyage par une recherche d'objectivité.

Presque entièrement fondé sur des promenades, sur des rencontres et sur l'interprétation de faits historiques, ce livre qui introduit pour la première fois des illustrations, avec les photographies de Jean-Noël Schifano [167], mais n'inaugure pas pour autant la forme du livre de voyage fernandezien, et formerait plutôt une sorte de parenthèse entre *Mère Méditerranée* et *Le Banquet des Anges*.

De plus, il est étonnant de constater combien l'écriture et la composition elles-mêmes de ce livre se démarquent des tableaux dressés dans *Porporino,* — les descriptions de ce roman sont beaucoup plus précises que celles de ces promenades napolitaines —, et surtout de noter que, tandis que les autres récits de voyage, de *Mère Méditerranée* à *La Perle et le Croissant* en passant par les deux textes du *Voyage d'Italie* consacrés à Naples, ont pour but de dresser des portraits raisonnés de la ville, le petit recueil de promenades a des allures et des visées presque journalistiques. Le chapitre constitué par le « Journal du tremblement de terre » est sans doute le meilleur exemple de ce souci d'objectivité, de cette tentative de recueillir les impressions et jugements des napolitains.

***Retour au palais de la reine Jeanne, cette fois en plein jour. J'entends des voix***

[167] Jean-Noël Schifano a été l'étudiant de Dominique Fernandez à Chambéry en 1965 ; le traducteur en français des romans d'Umberto Eco, depuis *Le Nom de la Rose,* il est également l'auteur de *Naples,* Seuil coll. « Petite Planète », 1981.

***aux étages, un charcutier s'affaire autour de ses salaisons, une vieille se penche à une des galeries suspendues, une jeune femme surgit dans la cour pour lui crier de ne pas rester sur le balcon. « Pericolante ! » Puis elle se retourne vers nous : visage tiré, anxieux. Tricot rouge, robe bleue, pauvres lainages déformés par un long usage. Elle porte un ample cabas. Plus volubile que les hommes, elle parle d'abondance. Elle a six enfants, dont deux l'écoutent sans rien dire, les yeux grands ouverts. « Le soir du 24 décembre... » Ainsi commence son récit, comme une légende dramatique et merveilleuse. La nuit de Noël, les six cents locataires du palais déclaré soudain inhabitable et dangereux s'en allèrent par les rues vides de la cité. Volcan, p. 124.***

Sur plus d'une soixantaine de pages s'étendent les observations des conséquences des tremblements de terre qui ont frappé Naples [168] : le choix est fait d'accorder la parole aux habitants des *bassi,* comme un moyen privilégié de comprendre la mentalité napolitaine à partir d'anecdotes réelles, de tranches de vie. Ici, dans ce « journal » composé de quatre parties distinctes, c'est en fin observateur et non en historien, en psychologue et d'une certaine manière en sociologue que Dominique Fernandez tente de comprendre Naples, de savoir pourquoi une ville qui a tout pour réussir se trouve dans cet état d'inachèvement et d'abandon. Le tremblement de terre n'est donc, on l'aura compris, qu'un élément révélateur de l'esprit napolitain.

Douze ans après *Le Volcan sous la ville,* Dominique Fernandez reprend, en remaniant profondément son texte, ses idées et ses développements pour en faire l'ouverture de *La Perle et le croissant.* Ce volume consacré à l'art baroque de Naples à Saint-Pétersbourg offre une version non seulement du *Volcan sous la ville* mais aussi du *Banquet des Anges.* Entre ces trois relations de voyage, le lecteur peut trouver de grandes différences, différences non pas de conclusions mais de sensibilité, de qualité de regard : *Le Volcan sous la ville* est le fruit d'une rencontre et d'un travail ponctuels, *Le Banquet des anges* inaugure la formule fernandezienne du récit de voyage. Voyager, vivre, écrire, mais encore, aimer et créer : un dialogue et une complicité se sont noués entre Dominique Fernandez et Ferrante Ferranti à partir des oeuvres baroques.

Comme dans le cas de *Mère Méditerranée*, si l'on veut poursuivre un raisonnement analogique, le voyage est l'aventure d'un couple, celui de Diane de Margerie et de Dominique Fernandez dans *Mère Méditerranée,* celui de Ferrante Ferranti et de Dominique Fernandez dans *Le Banquet des anges* et *La Perle et le croissant,* et la création ne se borne donc pas à un simple travail, mais prend sens dans le mode d'existence lui-même. De telle sorte que les photographies ne sont plus, comme dans *Le Volcan sous la ville,* de simples illustrations, mais viennent compléter ou susciter le dialogue inclus dans le texte. La formule de la relation de voyage est trouvée, le livre, désormais créé et signé à deux, naît de la complémentarité de deux esprits, celui du photographe qui apprend à l'écrivain à observer et à sentir et celui de l'écrivain qui tente

[168] Au début de ce même chapitre deux dates (« 23 novembre 1980 et 14 février 1981 ») sont fournies, mais comment savoir lequel de ces deux événements est celui qui a poussé les habitants du palais de la Reine Jeanne aux Gerolomini ? Mais c'est peut-être là, dans ces imprécisions, que se révèle la limite de la rigueur factuelle et journalistique de Dominique Fernandez, et à sa décharge il faut préciser que le singulier même du titre du chapitre sous-entend la polysémie. Pour lui, il ne s'agit pas seulement de rapporter l'événement en soi, mais de mesurer et d'observer tout ce qui provoque la décadence de Naples.

de traduire et de définir ce qu'il a découvert. Un oeil plus ouvert, plus averti aussi, parcourt à nouveau les chemins du baroque ; suivant le travail du photographe, l'écrivain apprend la patience et les secrets d'un art qu'il n'avait pas pu soupçonner jusque-là :

***Si Vanvitelli a introduit la régularité dans l'architecture napolitaine, Domenico Antonio Vaccaro, qui était à la fois architecte, peintre et sculpteur, y a apporté la lumière. Élève de Solimena, il a cherché dans ses églises à fondre le plan central et le plan allongé, par exemple à San Michele Arcangelo (piazza Dante), où la croix grecque se prolonge dans l'abside par un choeur rectangulaire. Modulation instable de la lumière par les ouvertures du tambour octogonal qui soutient la coupole. Perle, p. 31.***

Les indications précises sur l'architecture, absentes dans *Le Volcan sous la ville,* mettent en valeur un élément que Dominique Fernandez juge essentiel depuis *Le Banquet des anges* : la lumière et le rôle qu'elle joue dans la dramaturgie baroque, dans cette théâtralité et cette mise en scène de personnages. Que Ferrante Ferranti [169], photographe travaillant avec les contraintes et les voluptés des variations de la lumière, soit à l'origine de cet intérêt et de cette attention, il ne faut pas en douter. Et c'est là l'occasion de souligner l'évolution et la rigueur de son travail, ce qui dans cette recherche de la perfection et de la précision a nourri non seulement les photographies mais le fonds même du commentaire.

***Les photographies sont faites sans projecteurs en lumière naturelle, sauf dans les intérieurs éclairés à l'électricité. Les éclairages souvent violents du soleil sont sans cesse renouvelés selon la saison. De nombreuses oeuvres ont été restaurées, certaines ont même été déplacées, depuis 1984. Pour ces deux raisons j'ai précisé les jours de prises de vue, parfois les heures. J'ai fait tous les tirages originaux d'après mes négatifs Ilford. Perle, p. 599.***

Apprendre à attendre que le théâtre contenu dans une église s'anime grâce à la lumière, en noter toutes les variations et tous les effets, restituer dans le commentaire ce travail du photographe : c'est indiscutablement ce qui rend la relation de voyage vivante et amusante, ce qui légitime aussi tous ces voyages faits et refaits, cette soif de découverte et de redécouverte d'un art de la métamorphose et du mouvement. D'une certaine façon, on pourrait donc dire que Ferrante Ferranti a révélé, par son travail de photographe, la vie frémissante des statues baroques, une vie insoupçonnée jusque-là par un voyageur impatient mais séduit, pourtant, pour les mêmes raisons par le spectacle de la rue napolitaine :

***Immédiat, omniprésent, assourdissant, répercuté dans les couleurs du marché, dans les cris de la rue, dans le tohu-bohu et le vacarme d'un labyrinthe de cours, de venelles, de grottes, de souterrains, le baroque nous saute ici à la gorge. Tout, à Naples, ville réfractaire à l'ordre bourgeois, est baroque [...]. Mais d'abord le sentiment même de la vie, la fragilité psychologique des habitants, la mémoire héréditaire des éruptions volcaniques et des tremblements de terre, la peur de la mort, la gesticulation, la théâtralisation de chaque moment de l'existence. Il n'y a pas jusqu'au système économique des Napolitains, ce refus de mettre de côté, cette avidité à jouir tout de suite, cet état permanent de crise et de rupture, cette insécurité voulue autant que subie, qui ne trahisse leur goût du précaire, de***

[169] De plus, Ferrante Ferranti de formation est architecte et a soutenu son diplôme sur l'architecture des théâtres baroques.

***l'instable, du labile. Perle, p. 11.***

Naples a donc, à tous points de vue, joué le rôle d'initiatrice : avec elle, Dominique Fernandez est entré dans l'univers baroque, et avec elle il a trouvé sa formule romanesque (*Porporino ou les Mystères de Naples)* et le moteur de ses relations de voyage. Flâner, se perdre dans une ville afin d'en découvrir, par hasard, les plaisirs et les beautés, c'est là encore l'un des enseignements de la cité baroque. Il a d'abord fallu accepter l'idée de perdre son temps, de ne pas compter son temps pour comprendre les mystères de Naples : méthode commune, on l'a vu, au romancier et à l'auteur de livres de voyage. Et s'il était encore besoin de montrer à quel point le romancier et l'auteur de relations de voyage se rejoignent dans leurs observations et leurs conclusions, dans leurs intérêts et dans leurs passions, on citerait, pour les comparer ces deux extraits de *Porporino* et de *La Perle et le Croissant* :

***[...] nous avons descendu via Toledo. Voici, en bas à droite, le vicolo Carminiello, où habite Caffarelli. Entrons, pour regarder l'inscription que le soprano le plus illustre de ce siècle avec Farinelli vient de faire graver au fronton de sa demeure. Il a plus de soixante ans, il vit à la retraite dans ce palais. Deux hauts piliers qui soutiennent un balcon à volutes flanquent l'énorme portail. Sous le balcon, au-dessus de la voûte d'entrée, un médaillon contient ces mots : AMPHYON THEBAS EGO DOMUM [...] À ce moment une troupe de gamins arrive en courant du bout de la ruelle. Ils traînent une grande pancarte. L'un d'eux brandit une perche. Ils s'arrêtent devant le palais de Caffarelli. Avec la perche ils accrochent à une saillie du balcon la ficelle qui tient la pancarte. À côté de l'inscription gravée dans la pierre : AMPHYON THEBAS EGO DOMUM toute la ville va s'esclaffer en lisant : ILLE CUM TU SINE Lui (Amphyon), avec. Toi (Caffarelli), sans. 011Porp., pp. 256-7. Ainsi, lorsqu'on remonte via Toledo et qu'on prend à gauche la minuscule via Carlo de Cesare, on tombe en arrêt, au n° 15, devant l'inscription qui surmonte un beau portail sous un balcon renflé. AMPHYON THEBAS EGO DOMUM A. MDCCLIV Aucune plaque pour expliquer cette énigme. Amphyon, fils de Zeus, avait bâti les remparts de Thèbes sans se donner d'autre peine que de jouer de la flûte et de la lyre. Quel est donc le formidable Ego qui a réussi, en 1754, à construire ce palais par la seule puissance de la musique ? Un chanteur, Gaetano Maiorana, dit le Caffarello, un des deux ou trois plus célèbres castrats du siècle. Né très pauvre, comme tous les enfants qu'on mutilait, il gagna assez d'argent pour se faire édifier une demeure princière, qu'il orna de cette orgueilleuse inscription. Comme Amphyon, il avait entraîné les pierres grâce à la douceur de son chant. Une main facétieuse accrocha à la porte une pancarte avec cette épigramme : ILLE CUM TU SINE Lui en avait, toi non. Allusion au prix de chair payé par le musico pour conserver sa voix d'ange. Cette inscription, cette anecdote, voilà tout ce qui reste de la Naples des castrats. Perle, pp. 11-2.***

Changement d'itinéraire pour accéder au palais de Caffarelli, mais non pas changement de point de vue. Dominique Fernandez, romancier, promenait ses personnages dans les rues de Naples à la manière stendhalienne, à la recherche d'un « petit fait vrai » qui, par la grâce de l'art romanesque, rendrait plus réalistes encore les aventures de son héros. Il est cependant étonnant de constater à quel point le roman publié en 1974 proposait des descriptions plus précises et plus vivantes que le récit de voyage de 1984, plus étonnant encore de voir comment la fiction reposant sur une réalité historique annonçait déjà ce

que serait la relation de voyage dans sa forme aboutie, liant la science historique et littéraire, la sensibilité à l'originalité d'un peuple, le goût du détail et de la précision, et bien sûr la subjectivité de l'auteur. Ici comme ailleurs[170], l'écrivain jubile rétrospectivement de voir ses trouvailles romanesques, non seulement vérifiées par l'histoire mais authentifiées par tout un peuple.

Or, Naples l'initiatrice fait figure de première étape, et, à tous égards, a eu fonction d'annoncer, à la manière de la Sibylle de Cumes tout ce qui ferait plus tard l'unité de la recherche esthétique fernandézienne. Mais pour mériter Naples, il faut de la chance, des circonstances favorables, des initiateurs et aussi une bonne dose de patience, de persévérance...

## 2) Toujours plus au Sud...

Combien de personnages, de Signor Giovanni en passant par Pier Paolo ou Friedrich, ont regretté que leur chemin se soit arrêté trop au nord, à Trieste ou à Rome ! Nous l'avons dit déjà, l'Italie est une terre de promesses, de promesses de libération, et pourtant certains passent à côté de cette belle occasion de découvrir sous le soleil la joie et la sensualité. Le drame de leur destin vient précisément de cette méprise : s'arrêter trop tôt, trop au Nord alors que la nature de leur quête aurait dû les inciter à s'avancer plus au Sud, vers Naples ou la Sicile. Pier Paolo offre sans doute l'exemple le plus significatif de cette méprise et de ce ratage :

***Pour ma part, contribuèrent à fixer mon choix le mythe de la grande cité propice aux rencontres nombreuses, l'avantage qu'une multitude anonyme offre toujours aux chasseurs solitaires, le ferme espoir de ne plus avoir à me cacher dans la ville de Pétrone et de Jules II, de Michel-Ange et de Sandro Penna, l'envie de vivre au grand jour les dernières années de ma jeunesse, l'afflux qui commençait alors, de l'émigration méridionale, pourvoyeuses de garçons vigoureux, bien bâtis, affranchis, disponibles. Déracinés de leur paroisse d'origine, ils ne seraient plus, comme mon mouchard de Valvasone, soumis à l'influence de leur curé. Que n'ai-je montré plus de hardiesse et brûlé Roma Termini dans ma course haletante vers le Sud ! J'étais parti à la recherche d'un nouveau Paradis pour remplacer celui de mon adolescence et l'utopie du Tagliamento définitivement perdue ; sans me douter que je commettrais l'erreur la plus colossale de ma vie, en m'arrêtant deux cent trente kilomètres trop au nord, confiant que le Tibre boueux arrosait le Jardin céleste. Ange, p. 171.***

[170] Autre exemple de cette alchimie romanesque qui permet de rendre la fiction plus vraie, et d'une certaine façon, plus savoureuse, que la réalité, qui montre en tout cas que la réalité rejoint le roman : « La pâtisserie Scaturchio est le rendez-vous des amateurs du vieux Naples. Depuis quand existe-t-elle ? Nul ne le sait avec certitude. Dans *Porporino,* un roman publié il y a quelque vingt ans et qui évoque l'époque des castrats, je parle d'une pâtisserie Startuffo, située au même endroit, et décrite avec les détails qu'on voit aujourd'hui. La signora Ivanca Scaturchio, qui possède ce commerce et trône derrière la caisse, lut le livre lorsqu'il eut paru en traduction italienne et s'exclama, le jour où je lui fus présenté : "Je ne savais pas que notre pâtisserie existait déjà au XVIII$^{e}$ siècle !" Depuis ce jour, chaque fois que je lui rends visite, elle tient à m'offrir à moi et aux amis qui m'accompagnent [...], café, rafraîchissements (un lait d'amande, exquis) et gâteaux (outre les babas, les *ministeriali* au chocolat ont fait la gloire de Scaturchio). » (*Perle,* pp. 37-8)

Espérant gagner enfin la liberté, Pier Paolo ne trouve que « la ville de l'Autorité et de la loi » (p. 175). Profondément déçu, même par les monuments et les églises baroques[171], Pier Paolo ne trouve pourtant pas la force d'un nouveau déménagement, ou peut-être l'Urbs lui procure-t-elle la sensation de transgresser une règle, d'enfreindre des lois ? Pier Paolo s'est approprié Rome, pour en faire un objet de ressentiment et la cause de tous ses malheurs, de son incapacité à trouver librement son plaisir, et celle de son refus, surtout, de trouver du plaisir à ce qu'il voit. Car, élevé comme il le dit dans un sens naturel de la religion, comment se trouve-t-il à ce point empêché de se laisser séduire par les beautés de la place Navone ou de la Fontaine des Fleuves, pourquoi le dogme religieux pèse-t-il à ce point sur lui ?

L'expérience romaine permet de mesurer toute la distance qui sépare Pier Paolo de son créateur, car, si le premier résiste aux charmes baroques après y avoir pourtant prêté attention [172], le second y voit la magie d'un spectacle toujours nouveau.

***Saint-Yves, Sainte-Agnès, Fontaine des Fleuves ; puis Sant' Andrea della Valle, de Carlo Rainaldi, qui bombe son opulente coupole au fond de la place, et, derrière nous, Sainte-Marie-de-la-Paix, de Pietro da Cortona, dont nous ne manquerons pas, en redescendant, d'aller admirer le péristyle arrondi encastré entre deux rues : la grande aventure a commencé ici, en bas de cette fenêtre, piazza Navona étant bien l'ombilic, le creuset, l'épicentre de cette culture inouïe qui a bouleversé toute l'Europe. Perle, p. 80.***

Le retour à Rome, dans *La Perle et le Croissant,* relève d'une exigence historique. Et c'est là précisément un des points importants de la relation de voyage fernandezienne : le souci d'une rigueur historique. C'est à Rome que l'aventure baroque a commencé, c'est donc par Rome, après avoir fait un petit détour personnel, — comme un prélude à l'histoire officielle, une manière de montrer les racines de sa passion baroque, — par Naples et l'Italie du Sud, qu'il fallait appréhender les thèmes et les motifs de cette école artistique. Méthodiquement, Dominique Fernandez indique à son lecteur les caractéristiques de l'art baroque : pas moins de sept chapitres sont consacrés à ces enseignements fondamentaux de la cité romaine. Or, dans cet effort de définition, le commentaire n'en perd pas pour autant la qualité jubilatoire et enthousiaste que l'on avait notée dans le chapitre inaugural sur Naples.

Il s'agit ici de donner l'impression d'une promenade et non celle d'une conférence : la

171 *Ange,* pp. 177-9.

172 « Draperies flottantes, tourbillons de bronze, contorsions de stucs, déroulements de volutes, étalages de coquilles, chérubins à trompettes, femmes à vertiges, bêtes à trompe : hélas, tout ce pathos voluptueux de spirales, de rayons, de vagues, de dorures, d'efflorescences capiteuse n'avait été, je dus bientôt l'admettre, qu'un instrument de propagande au service des papes ; le moyen d'appuyer la Contre-Réforme par des arguments plastiques qui touchent les sens ; la ruse qui assurerait aux pontifes la fidélité du peuple en le promenant de merveille en merveille. » (p. 178). Réflexe curieux de soumission, mais révélateur surtout de ce refus de Pier Paolo de s'accorder individuellement, sans référence à une communauté de quelque sorte qu'elle soit (de Casarsa ou de Rome, communiste ou catholique), un plaisir pour soi-même. C'est dans cette attitude que se révèle précisément toute la différence entre le personnage et son créateur, qui, quant à lui, bien que féru d'histoire, décide de prendre l'architecture baroque comme une source de volupté et de spectacle en soi.

subjectivité, les anecdotes, les portraits de ses hôtes sont là pour ajouter encore de la vie aux extases des statues et aux jeux des anges.

***Nous profitons de cette pause pour entrer au hasard dans les églises du quartier. En voici une parfaitement inconnue : Santa-Maria-della-Scala. Stupeur ! Un rayon de soleil tombe sur un ange de marbre perché au bord d'un demi-fronton cintré, dans les hauteurs de la nef. Revêtue de splendeur dorée, nous apparaît la créature la plus ravissante qui ait jamais orné le sommet d'un autel. Ange ou démon, mais, pour sûr, tentateur. Un vent invisible pousse ses cheveux en boucle sur son front ; une de ses jambes pend dans le vide ; il lève le bras droit et recourbe deux doigts en signe d'invite. À quel banquet nous convie-t-il ? De son autre main il tient un écusson, où s'étale en lettres d'or une grande inscription : Aut pati aut mori. Ce pourrait être la devise du baroque, à condition qu'on la lise sans quitter des yeux la figure adorable du messager. Rien de moins doloriste que sa religion, rien de moins affligeant que son offre. Les souffrances auxquelles il nous invite ne peuvent être que ces merveilleuses pâmoisons auxquelles nous avons vu céder Ludovica dans sa niche, Sébastien dans son habitacle, Lucia, Violetta, Didon, Tristan sur toutes les scènes du monde. La mort elle-même sera une mort d'opéra, apothéose plus que destruction, Éros plus que Thanatos, éclatement dans la jouissance plutôt que chute dans le néant. Perle, pp. 106-7.***

Très caractéristique — et pas seulement de la relation de voyage —, cette visite improvisée montre bien comment l'auteur veut partager son plaisir avec son lecteur, lui donner l'envie de découvrir à son tour des lieux « parfaitement inconnu[s] », mais ne nous y trompons pas, il n'y pas de place ici pour la gratuité ou pour le bavardage : cet ange, s'il distrait les deux compagnons de leur attente de découvrir la Cécile du Transtévère, permet de dresser un bilan, la « pause » est en fait un moyen d'approfondir une réflexion, de faire la synthèse des idées déjà évoquées. Ainsi, tandis que Pier Paolo voit Rome comme une capitale écrasante, Dominique Fernandez nous entraîne au contraire dans une sorte de jeu de pistes, tandis que l'un ne pense pouvoir trouver de plaisir que sur l'escalier de la place d'Espagne, l'autre le déniche partout, plaisir de tous les sens et surtout invitation manifeste à trouver son plaisir, comme le montre bien cette analyse de l'ange.

À ces deux visions de la Rome baroque, d'une part la Rome réprimant et légiférant, et d'autre part le chantre de la volupté sous toutes ses formes, correspondent non seulement deux visions de la vie mais deux conceptions du cinéma. La Rome berninienne est l'occasion pour Dominique Fernandez de montrer pourquoi Pier Paolo, contrairement à Fellini dont il fut pourtant l'assistant, n'a pas profité des mises en scène baroques, pourquoi le plaisir qu'il peut trouver est immédiatement suivi de sa punition, pourquoi toute satisfaction est aussitôt annulée par un besoin infantile de s'assujettir à une loi :

***[...] si je me rendais place Navone, je comprenais que la manière la moins indiquée d'apprécier la façade ondulante de Sant'Agnese serait de me planter devant et de la contempler immobile. Je devais marcher de long en large pour découvrir les détails des tours et des clochetons, l'envolée des courbes, la saillie des pilastres, le relief des corniches, l'enfilade des balustres, les mille et une surprises révélées par les surprises de la perspective. L'édifice bouge à mesure***

***que je me déplace moi-même, chaque pas m'amène à un point du vue nouveau sur l'ensemble. Coup d'oeil jamais global ni unique, mais partiel et divers ; renouvelé à l'infini. Architecture qui ne demande pas seulement à mes yeux de regarder, mais à mon corps de se mouvoir. J'aurais volontiers accolé à cette construction l'épithète de cinématographique, le seul moyen de saisir un tel foisonnement d'images étant non pas de photographier l'église de face ou d'un seul côté, mais de la filmer en une suite de plongées, de contrechamps et de travellings latéraux. Ange, p. 177.***

Préférant la déception à la jubilation, préférant surtout se sentir écrasé par l'autorité romaine qu'il veut sentir omniprésente, Pier Paolo ne laisse pas son enthousiasme l'emporter et ne filme pas les représentations exotiques et changeantes de ces ensembles baroques. Il faut sans doute être fort d'une sensualité plus libre, se lancer dans une création moins provocatrice politiquement, et davantage à l'écoute de la voix de son seul coeur pour tirer profit des sortilèges romains : l'art baroque ne se donne pas à tous. C'est donc le cinéaste de *La Dolce Vita* et du *Satiricon* qui exploitera pour les reprendre au compte de sa propre création les sortilèges de la Fontaine de Trévi :

***De cet ensemble unique de façades, de coupoles, de lanternes, de toits, de fontaines, de statues qui a nom place Navone, est partie il y a presque quatre siècles la seule révolution survenue en Italie depuis l'avènement du christianisme, et dont l'action dure encore. La grande aventure baroque, avec son complément musical, l'opéra, et son corollaire buccal, les gâteaux. Et même dans notre siècle, avec sa variante dynamique, le cinéma. Cent ans après la Fontaine des Fleuves, l'architecte romain Nicola Salvi construirait la gigantesque Fontaine de Trévi, apothéose de rochers, d'eaux bouillonnantes, de tritons, de chevaux marins. Deux cents ans plus tard, Anita Ekberg se jetterait tout habillée dans la Fontaine de Trévi, lors de la séquence la plus spectaculaire de La Dolce Vita : noces de la beauté moderne et du décor baroque, image qui révèle les racines historiques de Fellini, le dernier berninien. Perle, p. 114.***

C'est l'idée d'une propagande religieuse servie par le projet artistique de la Contre-Réforme que rejette Pier Paolo, et c'est ce même refus de la Loi du Père qui justifie tout à la fois son refus de Rome, sa critique acharnée de tout pouvoir et son incapacité à apprécier ce qu'il désire. Son oeuvre cinématographique ne pourra donc puiser à cette source et devra se cantonner dans des images plus raides et plus hiératiques : la recherche du plaisir ne devient un thème de l'esthétique du personnage que si elle peut exprimer la contestation d'un pouvoir, le plaisir n'est jamais représenté pour lui-même. Attitude ambiguë, contradictoire, de celui qui pousse le sentiment de culpabilité jusqu'à l'incapacité de s'approprier, même par l'esprit, ce qui est considéré comme des objets appartenant à tous.

Au moins Pier Paolo a-t-il vu, à défaut de pouvoir durablement les apprécier, les chefs-d'oeuvre de l'art baroque, ce qui n'est assurément pas le cas de tous les voyageurs qui sont allés à Rome : « Dire que beaucoup de touristes, comme Goethe et les voyageurs d'autrefois, n'ont d'yeux, encore aujourd'hui, que pour les ruines de l'Antiquité, pour les vestiges de l'Urbs ! » (*Perle,* p. 114). Friedrich dans *L'Amour* semble rester aveugle à ces trésors baroques malgré un séjour assez prolongé à Rome : seuls le néo-classicisme, les représentations médiévales et les ruines l'attirent. Il est vrai que lors de son passage à Vienne, il n'a que très peu goûté l'art baroque et a même réagi par une

attitude de refus. Il faut voir ici la réaction de son éducation protestante : il préfère ne pas prendre en compte les beautés de l'art de la Contre-Réforme pour ne pas ébranler ce qui l'a constitué, ce qu'il est. Or, cette cécité à l'art baroque tandis qu'il est peintre et qu'il fait précisément le voyage d'Italie comme une initiation à l'art est d'autant plus curieuse que son cheminement s'accompagne, sinon d'une redéfinition de ses croyances, du moins de sa représentation individuelle de Dieu. En cela, son parcours est conforme à celui des autres voyageurs du XVIII$^{e}$ et du XIX$^{e}$ siècles qui se sont précipités sur le Colisée et n'ont pas prêté attention aux fontaines ou aux trésors que renfermaient les églises.

Pourtant, l'emplacement même de Sant' Isidoro, où le *Lukasbund* s'est installé, mettait directement Friedrich à proximité d'un des lieux les plus baroques de Rome. De cette incompréhension pour l'art de Bernini il est d'ailleurs question quand Friedrich, s'entretenant avec Ingres, dévoile plus complètement sa conception de l'art :

***L'Oedipe surtout ne doit pas leur gâcher la dégustation de ce Tartuffo découvert place Navone. Une truffe glacée, mais aussi supérieure à ce qu'on mange sous ce nom en France, déclare Ingres, que les trois syllabes charnues et fourrées du mot italien au sec monosyllabe français. Ils se consolent ainsi de la fontaine des Fleuves qui trône au milieu de l'ancien stade et déplaît souverainement à l'élève de David. Friedrich lui-même, revenant de son indulgence pour le baroque viennois [173], approuve son camarade de critiquer le style théâtral du Bernin. Sans compter le tarabiscotage et les boursouflures, Ingres est choqué de ce que les statues changent d'aspect à mesure qu'on tourne autour d'elles, n'offrant jamais au spectateur un point de vue unique, une beauté absolue. Et puis la pierre, au milieu des jeux d'eau et des reflets de la lumière, semble bouger. N'est-ce pas une contradiction pour une oeuvre d'art, que d'être en perpétuel mouvement ? Où faut-il se placer pour en saisir le caractère éternel ? Elle décourage le recueillement et la contemplation. Friedrich, au souvenir de ce qu'il a ressenti à Dresde, hoche la tête sans rien dire. Rome l'a sans doute rendu plus gourmand (comment nier que cette bouchée qui fond sur la langue exhale, à mesure qu'elle distille ses parfums, des arômes insoupçonnés prisonniers de la couche de chocolat), mais il n'a cédé que sur le terrain véniel des effusions sucrières. Pour le reste, pour ce qui compte, il est resté le parfait puritain, qui à la fantaisie et à l'exubérance de l'art jésuite préférera toujours les premiers sanctuaires chrétiens, San Clemente, San Zeno, à peine enluminés, dans la pénombre et l'austérité romanes, d'un éclat scintillant de mosaïque. Am., pp. 376-7.***

Est-ce parce qu'il commence, inconsciemment, à songer au retour vers Lübeck que Friedrich se range docilement à l'avis d'Ingres au sujet de l'art baroque ? Ceci expliquerait comment le jeune homme, séduit à Vienne par les créations du père Pozzo, attiré par les *putti* et autres créatures célestes de Bernini, ne considère plus qu'avec la plus grande défiance (« tarabiscotage », « boursouflures ») les sortilèges de l'art de la Contre-Réforme. C'est en fait à un revirement complet auquel nous assistons ici : le jeune artiste élevé dans la foi protestante trouve à Vienne de quoi remettre en question son identité tant par l'initiation artistique que par l'initiation amoureuse qu'il commence. Il est important en tout cas de mesurer à quel point la dispute esthétique révèle un débat éthique, à quel point l'art baroque constitue un pouvoir de séduction et exerce une force

***[173] V. Am., pp. 142-5.***

libératrice sur Friedrich et non pas un rappel à l'ordre religieux comme le ressent Pier Paolo :

***Les résistances qui l'avaient protégé à Dresde en préservant la cohérence de son héritage familial ont commencé à céder quand ses yeux se sont tournés avec plus d'insistance vers le Sud. De jour en jour elles s'affaiblissent à mesure que son projet mûrit. Il n'a pas envie qu'elles l'empêchent de prendre la grande décision du départ. [...] Friedrich n'a qu'à marcher devant lui, descendre les rues, traverser les places, entrer dans une cour, faire halte au bord d'une fontaine, variant au hasard son chemin. Un des attraits de cette ville — un des pièges où il laissera peut-être son âme — est d'offrir au promeneur d'offrir au promeneur une succession ininterrompue de coins pittoresques, de portiques enjolivés de treilles, d'enclos fleuris, d'édifices publics et privés dont les ornements surprennent et ravissent. Am, pp. 143-4.***

L'opposition entre le Nord et le Sud, entre Lübeck et Dresde, Vienne ou Rome, opposition artistique et morale, culturelle et religieuse, exprime à travers le parcours de Friedrich, tous les enjeux d'une initiation artistique qui ne peut être qu'accompagnée d'une révolution intérieure : ainsi, il apparaît clairement que le regard du jeune peintre tourné vers le Sud peut se poser la question du plaisir, remettre en cause les définitions traditionnelles de l'amour, et ouvrir son horizon artistique à d'autres formes et d'autres sources de jouissance. D'une certaine façon, on pourrait même ajouter que tourner le dos à l'Italie, revenir auprès d'Élisa à Lübeck, c'est définitivement tourner le dos au plaisir et à l'art baroque ; c'est en ces termes d'opposition que s'exprime d'ailleurs Friedrich dans sa lettre à Élisa [174].

Or, à ces oppositions entre la culture italienne, entre la *dolce vita* romaine et la vie plus rigoureuse et austère des peuples du Nord, il faut encore ajouter d'autres systèmes d'oppositions en Italie même, avec les confrontations de villes ou de régions italiennes. On a déjà pu remarquer que Rome et Naples pouvaient être opposées l'une à l'autre dans leur façon de vivre, dans la capacité pour la première à remplir son rôle de capitale, et dans le refus pour la seconde de tirer parti de ses avantages. D'autres oppositions importantes apparaissent, tant dans les récits de voyage que dans les romans : ainsi, Venise et Florence, la Sardaigne et la Sicile.

## 3) Voir Florence et partir pour Venise

[174] « Ce que je voulais dire, c'est que l'Italie, avec tout son prestige, son éclat, manquera toujours d'un élément indispensable à nous autres Germains : le sens de la mission à remplir. J'ai observé que les Romains vivaient dans un éternel présent. Les valeurs les plus profondes, celles auxquelles nous attachons le plus de prix, ont besoin de temps et de foi pour être réalisées. [...] L'Italie procure à ceux qui l'aiment une sorte d'ivresse de liberté, je l'ai éprouvée moi aussi, Élisa. On fait dans ce pays des choses qu'on n'oserait jamais faire ailleurs — l'exceptionnel, l'illégitime possèdent une force irrésistible d'attraction — et puis on se dit : où cette indépendance, où cette audace peuvent-elles bien conduire ? Et on revient, comblé, mûri, à cela seul qui donne une direction satisfaisante à une vie. Il est bon d'être venu très jeune de ce côté-ci des Alpes ; il ne faut pas attendre trop longtemps pour en revenir. » *Am.,* p. 407. L'opposition des Romains et des Germains recouvre ici toutes les oppositions déjà signalées : à la lecture de ce passage, il apparaît clairement que Friedrich envisage le retour au pays comme le sacrifice de la volupté et de la liberté, comme un retour à la règle et au devoir.

Une nouvelle opposition, complémentaire de celle du Nord au Sud, apparaît à travers la confrontation de Florence et de Venise, celle de deux Italies incompatibles et antagonistes aux yeux de l'auteur. Si Dominique Fernandez consacre de nombreux articles à Venise et aucun à Florence, c'est là encore pour des questions de goûts personnels : il n'y a rien qui lui plaise à Florence, d'où ce silence et ce mépris. Dans cette opposition, la question du plaisir est essentielle : Venise apparaît d'emblée comme une capitale du plaisir. Or deux romans (*Porfirio et Constance* et *Le Dernier des Médicis*) offrent pourtant des descriptions de Florence, tandis que Venise ne fait l'objet que d'un chapitre de *L'Amour.* Pourquoi Venise n'a-t-elle pas plus inspiré le romancier ? Par refus de célébrer, comme Thomas Mann, le culte du morbide ? Par incapacité à recréer, dans un roman, l'ambiance de la ville ? Quel qu'en soit le motif, à travers leur opposition, ces deux villes mettent en valeur la définition fernandezienne du plaisir italien.

***Florence ou Venise ? Ne connaissant aucune de ces deux villes, je donnai le choix à Constance. Elle répondit sans hésiter : Florence. Comme tous les Français, l'Italie moderne touchait peu Constance. Italie moderne, entendons celle qui a commencé à la fin du XVI$^{e}$ siècle. Fixons même avec précision la date : 1564, année de la mort de Michel-Ange. L'Italie des Français est l'Italie des anciens Romains, l'Italie latine ; l'Antiquité s'étant heureusement prolongée dans la Renaissance, ils étendent leur curiosité aux époques de Dante, de Léonard de Vinci et de Machiavel. À partir du XVII$^{e}$ siècle, leur intérêt s'éteint, l'Italie ayant cessé d'être la dépositaire de l'Antiquité. [...] Florence, qui fut à l'origine un camp romain installé à l'endroit où l'Arno se resserre, demeure fidèle à sa première destination. Constance avait pu reconnaître sur un plan le quadrillage militaire du castra latin ; rues étroites, façades austères, palais semblables à des forteresses [...]. Porf., p. 213.***

Il faut comprendre ici que Florence n'est pas une ville baroque, et c'est la première raison pour ne pas en aimer la beauté. Florence est une ville qui, pour Dominique Fernandez, attire les touristes français parce qu'elle n'est pas italienne au sens où il l'entend, parce qu'elle est la ville restée figée dans une raideur antique. À travers la critique de Florence, il faut donc lire aussi une critique des habitudes touristiques françaises à travers les temps, comportement qui a conduit à mépriser l'art baroque, à rechercher un équivalent culturel en Italie à ce qu'ils appréciaient en France, tant dans l'esprit que dans l'art. Le goût des Français, et ici de Constance, pour Florence, est significatif de cet esprit français qui recherche une preuve de la supériorité de sa culture plutôt qu'un dépaysement, la confirmation du raffinement de sa civilisation plutôt que l'exotisme et la fantaisie.

***Revenons à Venise. Contrairement à Florence, morte et enterrée une fois sa mission accomplie (aucune production notable après 1564), sa rivale n'a cessé d'inspirer artistes et écrivains. Loin de s'être épuisée avec la Renaissance (laquelle, au demeurant, s'y est montrée bien plus indépendante du modèle gréco-latin : le fripon de petit chien frisé assis aux pieds de sait Augustin, dans l'église des Schiavoni, ne symbolise-t-il pas l'insolence d'un humanisme curieux de toutes les manifestations de la vie ?), Venise se renouvelle à toutes les époques. Je concevais que sa dernière incarnation, sous les traits d'une vieille reine déchue accablée par sa grandeur défunte, ne plût guère à Constance. Barrès, Henri de Régnier, Thomas Mann, même Proust dont les longues phrases heurtaient son goût de la prose sèche, économe, l'auraient plutôt détournée***

***d'une ville où la fibre du caractère se détend si dangereusement. Lorsque je lui eus expliqué que les images de mollesse et de décadence colportées par ces littérateurs étrangers ne correspondent qu'à une infime partie de la réalité, et que, pour nous autres Italiens, Venise signifie avant tout joie de vivre, santé, vitalité (qui a inventé la comédie italienne ? nous apprenait-on au lycée ; la musique gaie ? la peinture amusante ? Goldoni, Vivaldi, Tiepolo, triade à laquelle je joignis tout seul le vif et tonique Casanova), Constance fronça les sourcils avec une méfiance accrue. Porf., p. 216.***

Capitale de la gaieté, ville du plaisir : la description faite ici par Porfirio pour tenter de séduire Constance, — comme une promesse d'initiation à la vie —, correspond en tout point à l'analyse qu'en livre Dominique Fernandez dans *Le Voyage d'Italie,* où il s'emploie à combattre des préjugés. Là encore il suffit de comparer roman et relation de voyage pour constater à quel point les deux genres se nourrissent l'un de l'autre [175]. « Florence, comme je l'avais prévu, nous fut néfaste » (p. 218) : pour Porfirio, comme pour Dominique Fernandez, il manque à Florence ce qui caractérise le tempérament italien : le goût pour la vie, le génie du plaisir. Ainsi, examinant plus attentivement encore la cité des Médicis, l'auteur devient encore plus sévère :

***Le cas de Florence est plus clair : refus pur et simple du baroque, par entêtement à se considérer comme l'héritière de la Renaissance et la seule arbitre du goût. Demandez à un Florentin ce qu'il est, il vous répondra par ce qu'il fut, disait Stendhal, à qui n'avait pas échappé le ridicule de cet orgueil. Au nom de Dante, de Boccace, de Masaccio, de Botticelli, de Ghiberti et des autres artisans de l'âge classique, la Toscane déclare de mauvais ton et indignes de retenir l'attention les nouveautés de l'ère baroque. Florence s'enferme une fois pour toutes entre ses hauts murs d'apparence militaire et s'engonce dans un attachement stérile à une tradition morte. [...] Pas un seul monument, après le XVI^e^ siècle, qui témoignerait que la vraie fidélité à Brunelleschi, à Leon-Battista Alberti, à Michelozzo Michelozzi, à Sangalo, à Michel-Ange, eût consisté à leur trouver des successeurs. Perle, pp. 135-6.***

Une fois encore, l'attitude face à l'art révèle la morale d'un peuple, ce que Dominique Fernandez appelle « la catégorie mentale ». Ainsi les Florentins, pour lui, ne sont pas dignes d'intérêt, parce que d'esprit fermé, repliés sur leur passé glorieux, fiers d'être ce qu'ils sont depuis le XVI^e^ siècle. Un peuple conservateur, dénué de tout sens de l'aventure, dont le seul souci est de tirer profit du prestige acquis par les Médicis, en développant le tourisme, en fortifiant cette légende d'une Florence détentrice du bon goût, de la plus haute culture et de la langue. Ce refus de l'autre et de la différence, cet attachement orgueilleux et méprisant au passé semblent être les deux causes essentielles du dégoût de l'écrivain pour Florence, de celui, qui, comme nous le verrons plus loin, ne se sent jamais mieux qu'en des terres de métissage, là où parviennent à se lier différentes cultures, et qu'en des terres ouvertes sur le monde.

Certes, la critique de l'architecture florentine introduit cet assassinat de l'esprit de Florence ; pourtant, un peu plus loin dans le même chapitre, il est bien question de peinture baroque florentine, et Dominique Fernandez admet que le visiteur peut en admirer à Florence, mais seulement s'il a déjà connaissance de son existence et au prix

[175] Cf. *Le Voyage d'Italie,* pp. 629-31 et *Porforio et Constance,* p. 216.

d'un grand effort :

***Aujourd'hui, peut-on dire que ces chefs-d'oeuvre de la peinture baroque soient intégrés au patrimoine florentin ? Les opuscules et guides relatifs à la galerie Palatine mentionnent à peine les plafonds de Pietro da Cortona, comme s'il ne fallait pas distraire, par l'examen de ces trompe-l'oeil bouillonnants, l'attention des Raphaël et des Titien pendus aux murs. Parmi les innombrables visiteurs du musée, on en voit très peu qui songent à lever la tête. L'admirable plafond de Sebastiano Ricci orne ce qui est maintenant un bureau de l'administration, fermé au public. Enfin, par une cause contraire mais tout aussi efficace, presque personne, au palais Riccardi, ne se hasarde dans la galerie Luca Giordano. L'accès n'est pas indiqué, il faut prendre un escalier à part, que ne signale aucun panneau. Ni gardien, ni ticket : l'entrée est gratuite, cas unique à Florence et moyen suprêmement dissuasif, puisque les gens croient dénué d'intérêt un endroit pour lequel on ne paie pas. Ce lieu est toujours désert. Perle, p. 138.***

Il faut remarquer ici que le jugement très sévère porté sur Florence dans *Le Banquet des Anges* s'est toutefois un peu adouci : en effet, même « l'admirable plafond » donnait à Dominique Fernandez l'envie de fuir Florence, parce que, marginales, ces créations renforçaient encore le cadre sévère, austère et incompatible avec elles, dans lequel elles s'inscrivaient pourtant.

***Évitons cependant de nous attarder sous le plafond de Luca Giordano et de contempler ces scènes de chasse, de triomphe et de mort où les personnages de la mythologie, Adonis, Ganymède, Diane, Proserpine, Orphée, circulent au milieu du bestiaire exotique cher aux baroques depuis que Bernini installa le tatou des Indes au milieu de la place Navone : nous aurions trop envie de quitter l'austère Florence pour la voluptueuse Naples et de nous rendre droit à la chartreuse San Martino où Giordano trouva un cadre plus approprié à l'exubérance de sa fantaisie. Banquet, p.58.***

Dans *Le Dernier des Médicis,* Dominique Fernandez imagine d'ailleurs la réaction de Cosimo III et des Florentins, découvrant le plafond de l'ancien palais ducal (vendu par Ferdinand II à Gabriello Riccardi) peint par Luca Giordano :

***Luca Giordano ! Un Napolitain ! Cette fois, l'effronterie passait les bornes. Dans la ville qui se targuait de la plus illustre école de peinture, dans la patrie de Botticelli, de Michelangelo, de Leonardo, recourir à un artiste allochtone ! Le génie toscan était-il donc épuisé, qu'il fallût confier à des mains étrangères la décoration du plus florentin des palais florentins, l'ancienne demeure des Médicis eux-mêmes ? Et, qui plus est des mains fort peu respectueuses de la noble tradition toscane, des mains qui se souciaient comme d'une guigne de l'héritage de la Renaissance ! Peindre une fresque en trompe-l'oeil ! Non comme l'avait fait Pietro da Cortona, un Toscan pur sang, avec précaution et mesure, mais en piétinant bon goût, sens des proportions, harmonie ! Entreprendre de contrefaire la nature, tricher avec la perspective, au mépris de la vérité ! Médicis, p. 86.***

Préjugés et même hostilité absolue contre l'art baroque sont exprimés avec toute la force des exclamatives et des infinitifs. L'art de Luca Giordano est en fait perçu comme une innovation superflue et indigne parce que ne répondant pas aux canons du classicisme florentin. Il y a dans cette réaction l'expression non seulement du rejet de toute forme

esthétique ne répondant pas aux normes florentines, mais un rejet de ce qui est considéré comme étranger, « napolitain » en l'occurrence. À travers cette critique, on peut se faire une idée plus précise de la représentation qu'a Dominique Fernandez de la société florentine : un tempérament qui s'oppose à tout changement, à toute nouveauté, qui ressent la différence non seulement comme une atteinte à ses valeurs, comme une agression de son identité mais encore comme une infériorité.

Austère, sérieuse, efficace, xénophobe, bref, Florence a tous les attributs, toutes les valeurs d'une ville incompatibles avec les qualités que Dominique Fernandez trouve dans le Sud et plus généralement dans l'Italie. La vie a quitté Florence avec la mort de Michel-Ange : « Faisons le tour des musées de Florence et enfuyons-nous vers les lieux où l'Italie reste vivante [176]. » Il faut donc maintenant se demander en quoi ses vues diffèrent de celles des voyageurs qui l'ont précédé. Avec Stendhal, par exemple, le ton est un peu différent même si les conclusions vont dans le même sens :

***23 janvier 1817. — Florence, pavée de grands blocs de pierre blanche de forme irrégulière, est d'une rare propreté ; on respire dans ses rues je ne sais quel parfum singulier. Si l'on excepte quelques bourgs hollandais, Florence est peut-être la ville la plus propre de l'univers, et certainement l'une des plus élégantes. Son architecture gréco-gothique a toute la propreté et tout le fini d'une belle miniature. Heureusement pour la beauté matérielle de Florence, ses habitants perdirent, avec la liberté, l'énergie qu'il faut pour élever de grands édifices. Ainsi l'oeil n'est point choqué ici par ces indignes façades à la Piermarini, et rien ne trouble la belle harmonie de ces rues, où respire le beau idéal du Moyen Âge. En vingt endroits de Florence, par exemple en descendant du pont della Trinità et passant devant le palais Strozzi, le voyageur peut se croire en l'an 1500. Stendhal, Rome, Naples et Florence [177] .***

C'est précisément ici ce que Stendhal décrit et loue comme une atmosphère moyenâgeuse et que reproche Dominique Fernandez à Florence : cette raideur, cette rigidité alliées à cette absence totale d'évolution, d'imagination et de création qui font de Florence une ville à jamais figée dans sa renaissance. Or, il est curieux de constater, après avoir lu Stendhal, à quel point les descriptions précises des rues florentines sont absentes des textes fernandeziens. Vues d'ensemble de la ville, plan général sont indiqués mais aucun itinéraire de promenade n'est proposé, aucun nom de rue mentionné, aucune des statues décrite, qui pourtant ornent chaque coin de rue, comme si cette ville était une sorte de mirage, un leurre inventé pour les touristes. Flâner dans ce sanctuaire de l'art et de l'esprit, dans cette « belle miniature », dans cette ville d'une rare propreté, serait une pure perte de temps, Dominique Fernandez contrairement à Stendhal, refuse de goûter aux charmes médiévaux de Florence, et se trouve plus proche, sur ce point, de Zola qui porte un jugement sans appel sur l'intérêt du peuple florentin, sur sa vitalité :

***Ville calme et de retraite. Les militaires retraités, les comédiens qui ont renoncé aux planches, tous ceux qui ont des rentes à manger, viennent y finir doucement***

[176] *Le Voyage d'Italie*, p. 197.

[177] ***Dans Voyages en Italie, éd. V. Del Litto, « Bibl. Pléiade », 1973, pp. 482-3.***

***la vie. Une ville douce, tranquille, d'aimable insouciance. [...] Aucune passion, un fond d'égoïsme aimable et d'insouciance légère. Toute à la douceur de vivre, indolente et endormie. Tout y dort, plus de grand mouvement patriotique, aucune passion. Et l'extraordinaire de cela : comment l'ardente, la combattante, la furieuse population florentine du XV^e^ siècle, a-t-elle pu devenir cette population indifférente et sommeillante ? Il y a là un problème d'hérédité bien curieux. Émile Zola, Voyage à Rome*** [178] ***.***

Ce jugement politique d'Émile Zola correspond bien à la critique fernandezienne de Florence mais aussi au jugement porté par Alexandre Dumas : « Il semble que, lassée de ses longues convulsions politiques, la ville des Médicis n'aspire plus qu'au sommeil de la Belle au bois dormant. » (*Une année à Florence*). Les seuls efforts fournis par Florence aujourd'hui sont des tentatives d'attirer et de conserver la manne touristique, comme l'avait déjà raillé Alexandre Dumas dans le même texte :

***La première chose qui frappe, quand on visite cette ancienne reine du commerce, est l'absence de l'esprit commercial qui a fait d'elle une des républiques les plus riches et les plus puissantes de la terre. On cherche, sans pouvoir la trouver, cette classe intermédiaire et industrielle qui peuple les rez-de-chaussée et les trottoirs des rues de Paris et de Londres. À Florence, il n'y a que trois classes visibles : l'aristocratie, les étrangers et le peuple. [...] À l'automne, vers l'époque où apparaissent les oiseaux de passage, des volées d'étrangers, Anglais, Russes et Français s'abattent sur Florence. Florence connaît cette époque ; elle y fait entrer pêle-mêle, Français, Russes et Anglais, et jusqu'au printemps elle les plume. [...] Aussi, c'est encore en ceci qu'éclate l'extrême sollicitude du grand-duc pour son peuple. Il a compris que l'étranger était une source de fortune pour Florence, et tout étranger est le bienvenu à Florence : l'Anglais avec sa morgue, le Français avec son indiscrétion, le Russe avec sa réserve. Le premier janvier arrivé, le palais Pitti, ouvert tous les jours aux étrangers, à la curiosité desquels il offre sa magnifique galerie, s'ouvre encore une fois par semaine, le soir, pour leur donner des bals splendides. Dumas, Une année à Florence.***

Il y a là, dans cette description sociologique de Dumas, une définition essentielle qui permet de comprendre mieux encore pourquoi Florence ne plaît pas à ces deux voyageurs : tout y paraît factice, fabriqué pour le touriste, rien n'est authentique, ni dans les réalisations artisanales ni dans les fêtes. À Florence, le touriste est bien reçu parce qu'il est devenu la seule source de revenu, tous les autres talents s'étant éteints il y a bien longtemps ; d'où ces descriptions de rues qui semblent plus vides et plus mortes que celles d'une maquette. L'exploitation de la richesse touristique n'est certes pas l'apanage de Florence, mais le fait qu'elle soit devenue sa seule occupation, sa seule activité rend la capitale de la Toscane odieuse aux yeux de Dominique Fernandez, qui d'ailleurs en livre la critique dans *Le Dernier des Médicis* :

***Les boutiques de souvenirs ouvertes à l'intention des Rhénans mirent en vente des mouchoirs brodés avec des vues de Florence. La formule ayant eu du succès, on commença à reproduire des tableaux et des statues ; d'abord au***

[178] ***Cette citation et la suivante (de Dumas), d'après l'anthologie d'Yves Hersant, Italies (Paris : Laffont, coll. « Bouquins », 1988), pp. 468-9, 434 et 436-7.***

***hasard, en devinant ce qui plairait davantage ; puis quand le goût des Allemands fut connu, des ateliers se spécialisèrent dans le Davis de Michelangelo, le Bacchus de Caravage, la Diane de Benvenuto Cellini, trois des oeuvres qui d'emblée avaient eu leurs préférence. Médicis, p. 56.***

C'est ainsi que Dominique Fernandez imagine les débuts de l'industrie touristique à Florence, avec l'arrivée des Rhénans, venus assister au mariage d'Anna Maria. Pour lui, cette exploitation de l'art indique tout simplement la fin de la création artistique et le déclin de la civilisation florentine incapable de trouver en son peuple des talents dignes de renouveler les formes artistiques. Les Florentins vivent dans une ville mythique qui n'a qu'une existence historique, leur survie est liée à la copie de leurs oeuvres, à l'exploitation de ce passé glorieux :

***Jamais on ne vit un étranger moins touriste [que don Carlo]. Les Anglais qui étudient nos balustrades et nos rocailles pour améliorer leurs jardins, les Allemands, qui rapportent une nomenclature des quarante-six églises, trente-deux palais, sept loggias, cinq cénacles et dix-huit musées, les Français, qui espèrent, grâce au change favorable de leur monnaie, dépenser moins en vacances que s'ils étaient restés chez eux, les Suisses, qui mettent leur point d'honneur à terminer leur séjour sans s'être fait voler, tous cherchent à « profiter » de leur voyage à Florence, notion et mot odieux au grand-duc. Médicis, pp. 298-9.***

Au reste, cette critique de l'adaptation d'un peuple à la demande touristique va plus loin encore, puisque d'après Dominique Fernandez Florence ne s'est pas contentée de se gonfler d'orgueil, elle a réécrit son histoire pour la rendre plus noble encore, plus intouchable aux yeux de ces hordes d'étrangers qui la visitent. Deux coups de pouce à l'histoire sont ainsi dénoncés, l'un concernant Laurent le Magnifique, l'autre l'identité florentine de l'opéra :

***Avant d'être Laurent, l'héritier de la banque se trouvait donc déjà Magnifique. Après sa mort, la légende continua à l'auréoler de mérites imaginaires : il aurait fondé une sorte d'académie des beaux-arts pour y former de jeunes peintres et sculpteurs, dont le plus illustre aurait été Michel-Ange. Pure fable, forgée au XVI$^{e}$ siècle, au moment où les grands-ducs de Toscane crurent utile de célébrer la gloire de leurs ancêtres. En réalité, le mécénat de Laurent fut des plus modestes. Collectionneur avisé, son goût se portait vers les gemmes, les monnaies, les vases, les bibelots. S'il fit travailler Botticelli et Ghilandaio, il ne comprit pas la grandeur de Léonard de Vinci, qu'il laissa filer à Milan. Bon poète, il ne dépassa jamais le niveau de l'églogue aimablement ciselée. Rien vraiment de « magnifique » dans cette carrière d'amateur éclairé, comme il y en avait cent autres dans une ville comblée alors par toutes les muses. Même au physique, Laurent était d'une puissante laideur, avec son nez écrasé, sa bouche en tirelire et son lourd prognathisme, si éloignés de la beauté gracieuse prêtée par Gozzoli au chérubin. Italie, p. 198.***

La rigueur historique enlève donc jusqu'à cette gloire florentine : Dominique Fernandez démythifie ici l'une des figures les plus hautes et les plus respectées de Florence. Tout décidément est fait pour déplaire à l'auteur, tout est fabriqué, jusqu'à l'histoire du duché, retouchée pour la rendre plus grande. Autre point sur lequel l'auteur refuse la réhabilitation de Florence, et c'est, pour finir, le plus important peut-être : la musique. Il est

généralement admis que c'est à Florence qu'est né l'opéra : là encore l'auteur refuse de voir l'opéra comme une source de plaisir florentin.

***Ces deux premiers opéras [l'Euridice de Péri et celle de Caccini] sont beaux, mais d'une sévérité toute florentine. La déclamation en est sèche, pauvre, presque abstraite. Ils se ressentent de leur origine, intellectuelle et théorique. On n'y chante pas, on y récite, en scandant les phrases et en marquant par les intonations le déroulement du poème. Si chaque syllabe est parfaitement claire et intelligible, c'est au détriment de la sensibilité. Ils s'adressent à l'esprit, procurent à l'esprit du plaisir, laissant le coeur assoiffé. L'opéra était né, mais ce n'est pas encore l'opéra. C'était une épure de l'opéra. [...] Après Peri, Caccini et leur ami Marco da Gagliano, auteur d'une Dafne jouée en 1608, le rôle de Florence dans l'histoire de l'opéra est fini, et fini pour toujours. Il suffit pour s'en convaincre, de considérer la fonction plus que subalterne réservée au théâtre local. La Pergola, qui est à Florence ce que la Scala est à Milan ou le San Carlo à Naples, n'a pas eu l'honneur d'une seule création importante, exception faite du Macbeth de Verdi. Perle, pp. 139-41.***

Florence a célébré la naissance de l'opéra, mais comme une ville qui a permis d'en établir les règles, la constitution, non comme celle qui a su faire naître et entretenir la passion de l'art lyrique. Nouvelle et dernière frustration, nouvelle et dernière raison de vouloir quitter ce lieu où ni les peintres ni les architectes ni les sculpteurs ni les musiciens baroques n'ont trouvé le lieu de leur travail et de leur inspiration. Pour combler le goût de Dominique Fernandez il faut au dessin proposé par l'art florentin ajouter l'art de la couleur, il faut donc quitter Florence pour gagner Venise au plus vite, promesse cette fois du plaisir comme l'avait déjà compris Monteverdi qui

***[...] partagea sa vie entre Mantoue et Venise, où, entre 1637, date d'ouverture du San Cassiano, et 1700, pas moins de seize théâtres d'opéra furent fondés. Venise, ville de la couleur et de la lumière, s'oppose à Florence, ville de l'épure et du dessin. Pour que l'opéra pût devenir un genre viable, il fallait qu'il quittât les rives trop bien découpées de l'Arno, l'atmosphère cristalline où se détachent les coupoles et les tours du XV^e^ siècle, et trouvât sa pulpe et sa chair sous les ciels mouillés de l'Adriatique, avant de recevoir, en descendant vers les terres enflammées de Naples, un surcroît de vivacité et d'ardeur. Perle, p. 141.***

Nouvelle opposition, par la création musicale cette fois, de Florence et de Venise, nouvelle confrontation qui permet de comprendre que Florence n'est pas dispensatrice de plaisir mais, tout au plus, le lieu où l'on peut voir s'exprimer des théories, des ébauches ; mais cette opposition laisse aussi le lecteur en attente d'une définition plus précise du plaisir vénitien, de sa nature et de sa forme. Florence est une ville qui s'organise pour attirer et garder le touriste, une ville qui a voulu rester ce qu'elle était à son moment le plus glorieux, en partie pour conserver cette richesse apportée par des étrangers de passage, tout, d'après les descriptions de Zola, Stendhal, Dumas ou Fernandez, paraît calculé, rien n'est laissé au hasard ; en ce premier point, précisément, elle s'oppose à Venise, ville de la spontanéité : « Voilà peut-être un des rares lieux en Italie où les fêtes costumées ne répondent pas seulement à un calcul touristique, mais à un désir éprouvé de l'intérieur. » (*Italie,* p. 630).

Venise séduit par son authenticité mais aussi parce qu'elle est sacrée ville de

l'érotisme et de la sensualité. « David à Florence, Vénus à Venise. » (*Am.,* p. 186). Selon Dominique Fernandez, pour pouvoir découvrir Venise, il faut accepter, non seulement de s'abandonner aux délices de la ville, mais d'avoir un corps et une sensualité, et faire le voyage de Venise, c'est donc s'initier à cette sensualité, comme le montre Porfirio expliquant les raisons du refus de Constance :

***En réalité, elle me cacha le motif principal de sa résistance : l'exaltation sans pareil de l'érotisme féminin dans la grande peinture vénitienne. Les Suzanne surprises au bain, les Danaé sous une pluie d'or, les Io en butte aux assiduités de Jupiter, les Vénus déshabillées lui auraient rappelé à quel point elle se sentait elle-même embarrassée de son corps et honteuse. Vénus couchées (à la différence de celle de Botticelli, que sa posture verticale met en quelque sorte hors de portée du désir), Vénus plantureuses et alanguies, offertes comme un fruit mûr, femmes de chair et de sang peintes le plus souvent dans un cadre naturel, au milieu d'arbres dont la splendeur végétale prolonge leur opulente anatomie, émanations du paysage, productions magnifiques de la terre. Jamais civilisation n'a légitimé avec autant d'éclat le plaisir charnel. [...] il faut se rendre à leur vision lumineuse, calme, évidente de sensualité, ou avouer que l'on manque soi-même d'une des composantes essentielles de l'humain. Porf., pp.216-7.***

Il y a dans l'oeuvre romanesque deux exemples de ce voyage manqué à Venise, de ce rendez-vous escamoté avec la sensualité et l'érotisme : le premier, nous venons de le voir, est dû au refus pur et simple de se rendre à Venise par peur d'y découvrir justement ce monde du plaisir. Si Constance, comme Friedrich dans *L'Amour,* avait été confrontée à cette sensualité vénitienne, aurait-elle fermé les yeux, comme lui, pour ne pas voir cette invitation à la volupté ? Pour Porfirio, en tout cas, la situation est on ne peut plus claire, le voyage de noces à Florence et non pas à Venise a anéanti tout espoir de transformer la sévère jeune femme en un être sensible aux plaisirs de la chair, son esprit janséniste en une âme adoucie par la musique vénitienne et le sens de la fantaisie.

Quant à Friedrich, ce n'est pas en qualité de protestant qu'il rejette Venise, mais parce qu'il aime Franz. Admirer ces nus féminins ? Ce serait disconvenir au double idéal qu'il s'est fixé à Vienne : cette distinction entre l'amour pour la femme et celui qu'il ressent pour son ami, cette opposition qu'il fait entre le plaisir à visée de reproduction et l'amour pur, dénué de tout intérêt qu'il recherche auprès de Franz, — mais également ce qui fonde sa recherche esthétique.

***Je n'aime pas Venise. Je cherche à renouveler la peinture, en la ramenant à ses origines. Je cherche le pur, l'élémentaire, le nu. [...] Les Vénitiens, maîtres du coloris, de l'estompé, du clair-obscur, ne sont pas les peintres du « début », ils sont venus « après ». [...] Au début était le dessin. De ce principe fondamental les Vénitiens ont cru pouvoir se passer. Dans un tableau du Titien, du Véronèse, du Tintoret, impossible de suivre un contour. La couleur estompe les traits. Il ne reste qu'une atmosphère générale, une coloration vaporeuse, qui est sans doute belle et poétique, mais manque au but suprême de l'oeuvre d'art, qui est de satisfaire l'esprit par la contemplation de formes bien découpées. Am., p. 185-6.***

C'est Venise la redoutable tentatrice que veut fuir Friedrich, dangereuse parce que par les appâts qu'elle montre elle pourrait ruiner en même temps le projet artistique et le projet amoureux de Friedrich. Il y a donc dans cette ville, et même dans ses musées, une force

bien vivante qui fait fuir le jeune peintre et repousse Constance. Mais comment définir précisément ce pouvoir ? C'est d'abord pour Dominique Fernandez celui de résister au temps et de rester vivante à travers toutes les contradictions qui la fondent :

***L'eau. Glauque, noire, rouge, plombée. La matrice originelle de Venise. Un limon boueux, une épaisseur liquide. On oublie trop souvent, devant l'élégance des palais, le cisèlement des architectures, que cette ville est née de la fange, que ses fondateurs, fuyant les barbares qui envahissaient la terre ferme, se sauvèrent au milieu de la lagune, pour y trouver un refuge inaccessible au Huns. Dédale de passes et d'îlots, à l'abri de la cupidité d'Alaric, d'Attila. Un refuge stratégique, mais peut-être aussi quelque chose de plus : une protection comme maternelle, dans cet élément pâteux, marécageux, souillé. L'eau de Venise n'est pas une eau claire : c'est une eau consistante, substantielle, une eau prénatale, plasmatique, une matière première. Italie, p. 625.***

Une première contradiction essentielle définit cette ville dont les palais élégants baignent dans la fange. Le résultat de cette intimité avec l'eau est un sentiment proprement baroque, celui d'un univers menacé, susceptible d'être inondé, englouti dans les eaux d'une marée. Ce « refuge » est donc précaire. À Venise, la conception du temps n'est pas la même qu'ailleurs : le fait de tremper dans cette « eau prénatale » la met en relation directe avec la vie et avec la mort. Sentiment d'instabilité, conscience forte du temps qui passe : voilà des thèmes structurant la pensée baroque qui se dégagent de cette analyse fernandezienne de Venise. Or, nous le savons, et Dominique Fernandez le souligne, Venise n'est pas une ville baroque, non par refus, par hostilité comme Florence, mais parce que « dès la fin du XVI$^{e}$ siècle, il n'y avait plus un pouce de terrain libre pour de nouvelles constructions » (*Perle,* p. 135). Il faut encore, pour éviter un contre-sens, opposer ce sentiment de la mort qui est un puissant aiguillon de la jouissance, du sens du plaisir et de la gaieté, à la célébration décadente de la mort par les écrivains.

La gaieté et la vitalité vénitiennes, Dominique Fernandez les observe dans les rues. La rue offre, on l'a compris, le spectacle premier, l'introduction et la définition de toute ville, c'est par sa rue qu'une ville se livre à lui, révélant son vrai visage, ce qu'elle est, ville de touristes ou ville vivante par son peuple.

***Nos arrière-petits-enfants ne verront plus Venise : c'est un fait presque acquis. Mais pour l'instant, quelle ville encore prodigieusement vivante ! On s'en aperçoit quand on la visite en hiver, sans les touristes. Les Vénitiens sont grands, de type nordique, énergiques, marchant vite dans les petites rues, parlant fort entre les murs qui résonnent. Partout une activité débordante, un incessant va-et-vient de pas et de bateaux, une quantité de marchés à l'air libre, de boutiques d'artisans. Même par le brouillard, quand les sirènes et les cloches émettent leurs signaux ouatés à travers l'épaisseur de brume, et qu'on entend les piétons avant de les voir, on est frappé par la vitalité de cette population. Entre la diversité, la fantaisie, l'exubérance des façades, et le dynamisme des indigènes, la correspondance ne laisse pas d'étonner. Ces balcons treillissés de rosaces, ces festons de dentelles gothiques, ces incrustations de porphyre et de serpentine, ces arcades, ces chapiteaux, ces arabesques de marbre et de pierre ne sont pas une poudre aux yeux folklorique : toute cette architecture luxuriante et inventive est la manifestation même du caractère vénitien. Italie, pp. 628-9.***

Les rues vénitiennes répondent aux exigences de l'auteur. Il en livre ici une description qui sans être précise (ce n'est pas un endroit particulier qui est peint) est pourtant minutieuse : une évocation qui tend vers le réalisme, qui permet au lecteur de se représenter Venise non seulement à travers les façades de ses édifices mais à travers les hommes qui y vivent. Harmonie à tous points de vue d'une ville qui ne se contente pas d'être un décor, mais qui offre partout le spectacle de la vie.

Enfin, la troisième raison de la passion fernandezienne pour Venise : sa propension naturelle et historique à être une ville ouverte sur le monde. Qualité qui la définit une fois encore comme une ville double, qui l'oppose donc radicalement à Florence, repliée sur elle-même, pour lui permettre de trouver sens dans et par ses diversités :

***La basilique de Saint-Marc, on l'a dit mille fois, est le point de rencontre et de fusion entre Constantinople et Rome, entre l'Orient et l'Occident. Le faste des dômes, le chatoiement des mosaïques, l'éclat des ors mettent à la porte de l'Europe la splendeur miroitante de l'Asie. [...] C'est par le commerce avec les Indes et avec la Chine, dont elle avait le monopole, que Venise devint au XIV^e^ et au XV^e^ siècles un des États les plus riches et les plus puissants du monde. Vasco de Gama, en découvrant la route du cap de Bonne-Espérance, mit fin à l'hégémonie vénitienne. Le déclin commença, dès 1497... L'âge classique de Venise doit toute sa puissance à ses rapports avec l'Asie : comme Amsterdam, dont l'épanouissement miraculeux fut lié à l'essor de la Compagnie des Indes orientales. Italie, pp. 630-1.***

Ville de commerce, certes, mais non pas comme Florence, Venise est une ville liée à la découverte du monde, à l'aventure. D'où cette diversité, cette ville de « fusion », de métissage culturel. Cela peut sembler anecdotique à première vue, mais c'est en fait une des conditions de la passion fernandezienne pour un lieu : la capacité d'une civilisation à accepter ce qui lui est étranger, pour le faire sien, l'intégrer à son patrimoine artistique et culturel. C'est là, pour l'écrivain, ce qui non seulement enrichit mais est garant d'un véritable métissage, d'un mélange de courants apparemment contradictoires, qui forment finalement l'élan de la vie et permettent de redonner souffle au rêve de la mythique du bonheur :

***Or dans les années 60, vers quel horizon s'est tournée la jeunesse, écoeurée par le matérialisme et la vulgarité de la société de consommation ? Vers les Indes, vers l'Asie, vers l'Orient. Amsterdam est devenue, pour la jeunesse itinérante qui dérive de l'Occident vers l'Orient, un port de transit. Venise aussi pourrait jouer ce rôle, auquel son passé historique et sa situation géographique ne la prédestinent pas moins : accueillir tous les insatisfaits, tous les marginaux d'Europe et d'Amérique, leur ménager une étape avant le grand départ vers l'Est. [...] Décidément, Venise-la-nullement-morte aura eu la vie dure, si elle réussit à incarner le mythe de la libération et du bonheur, pour ces milliers de vagabonds en quête d'une aube nouvelle, d'un monde nouveau où planer. Italie, p. 631.***

Porte ouverte non seulement sur l'Orient, mais sur le rêve intérieur, non seulement vers l'exotisme, mais sur les origines, Venise a toutes les qualités pour jouer le rôle de ville idéale. Elle possède toutes celles que Dominique Fernandez attribue aux cités mythiques. Car, à Venise comme à Naples, survivent les mythes, c'est un lieu où la beauté et la vie sont partout présentes, mais aussi un lieu, qui, comme Naples par son volcan, est

menacé par ses eaux, par ce qui lui a donné naissance. Ville multiple, ville de croisement, Venise réalise à plein cette ouverture fantastique qui, seule, comble vraiment l'écrivain et l'emporte vers d'autres destinations de métissage :

***Qu'est-ce qui fait l'unité de ces régions ? C'est le métissage culturel. Les régions méditerranéennes que j'aime sont des lieux croisés. Naples et la Sicile sont croisées d'Arabie, d'Orient, d'Islam, de Grèce, d'Espagne qui les ont colonisées à un moment ou l'autre de l'histoire. Quant à l'Andalousie, elle est à moitié espagnole et à moitié arabe, comme en témoigne sa musique, le flamenco, venue d'Inde par l'Égypte. Est-ce là tout ce que ces régions ont en commun ? Non. Il y a un autre trait commun, en négatif : l'absence de bourgeoisie. Stendhal l'a très bien vu : ce sont des terres qui ne sont pas dominées par l'esprit bourgeois. La crainte du lendemain, l'esprit d'épargne et d'économie, l'ordre — toutes choses qui font de la France un grand pays, mais assez triste — en sont absents. Ce qui compte, c'est le plaisir, le bonheur de vivre. Au contraire de la civilisation française, la civilisation méditerranéenne est ouverte, hospitalière, accueillante. Dans la maison, il y a toujours une place pour l'autre, l'inconnu, qui est un peu le Dieu de passage. On décrit pourtant souvent ces régions comme des terres dures, arides, tragiques... Le Sud est tragique parce que son histoire est tragique : elle est faite d'invasions, d'épidémies, de tremblements de terre et d'éruptions volcaniques. On ne sait pas si l'on ne va pas mourir demain, si on ne va pas recevoir une maison sur la tête... Mais c'est précisément ce sens de la précarité, ce sentiment du tragique qui entraîne la gaieté, l'envie de profiter de la vie [179].***

## 4) Le bonheur retrouvé en Sardaigne ?

Deux îles du Sud : la Sicile et la Sardaigne, deux îles qui alimentent chacune le premier récit de voyage qu'est *Mère Méditerranée,* deux îles enfin où Dominique Fernandez a possédé une maison. Ce sont deux visions du Sud très contrastées, et même opposées, que proposent ces deux îles. Dominique Fernandez a soin de rappeler leur histoire à chacune, de montrer comment et pourquoi l'une semble être la proie des spéculations immobilières (il s'agit ici du projet de l'Aga Khan), en suspens entre réussite économique et état sauvage, tandis que l'autre se trouve comme vouée à un marasme ancestral. Il faut aussi se hâter de préciser que le seul texte dont nous disposions sur la Sardaigne se trouve dans *Mère Méditerranée,* tandis que de nombreux articles, sans compter les livres, *Les Événements de Palerme, Le Radeau de la Gorgone* (pour les récits de voyage), *L'École du Sud, Porfirio et Constance* (pour les romans)*, Les Chevaliers de la Gorgone* et *Le Rapt de Perséphone* (pour le théâtre et l'opéra), sont consacrés à la Sicile.

Impossible, donc, de voir quelle évolution le jugement fernandezien a pu suivre sur la Sardaigne ; en revanche, on peut confronter deux points de vue, celui de Diane de Margerie dans *Le Ressouvenir* [180] *,* et celui de Dominique Fernandez (puisqu'ils ont ensemble fait construire une maison qu'ils ont habitée, puisqu'ils ont ensemble visité plusieurs fois la Sardaigne).

[179] ***V. supra p. 307, note 2.***

[180] Flammarion, 1985.

Le charme sarde réside d'abord pour lui dans son état sauvage, indépendant de toute influence, une sorte d'état d'enfance comme il se plaît à le nommer :

***La Sardaigne est un début absolu, une enfance : mais non pas une enfance retrouvée dans un corps usé par l'histoire. La Sardaigne a vécu hors du temps, elle ne s'est pas épanouie puis flétrie comme les Pouilles ou la Sicile, elle est demeurée dans sa taille et ses attitudes d'enfant, avec ses ânes et ses moutons plus petits que ceux d'Europe et sa côte basse dans l'eau noire du matin. [...] Ayant échappé à toutes les cultures, à toutes les civilisations, la Sardaigne n'en a pas subi non plus les moments morts, les creux, les prétentions, les horreurs : pour un palais splendide à Gênes, que d'exécrables villas à « bow-windows » coloriés, que de tourelles, de créneaux, de festons ! Ici, c'est bien simple, il n'y a pas eu d'architecture : d'un bout à l'autre de la Sardaigne les maisons présentent le même type. Mère, p. 104.***

L'authenticité d'un paysage et d'une culture : ne retrouve-t-on pas dans ce bonheur de l'écrivain la jubilation des écrivains du XVIII$^{e}$ siècle partis chercher le « bon sauvage », cette part de rêve d'une nature intacte, qui n'aurait pas été souillée par les ravages de la civilisation. La Sardaigne pourrait être, par ses paysages et par le mode de vie qu'elle offre, une survivance de ce mythe de nature.

Dominique Fernandez propose à son lecteur une sorte de parcours thématique pour déchiffrer les raisons et les formes de cette résistance au progrès et à la civilisation : illustrant chacune de ses analyses d'une ou de plusieurs anecdotes, cette partie du récit de voyage conserve toute la force personnelle et subjective des observations faites. Il s'agit bien ici du parcours sarde effectué par Dominique Fernandez et Diane de Margerie entre 1951 et 1964. La virilité de l'île, sa méfiance de la mer, son archaïsme fondamental sont les trois points principaux qui se dégagent de cette analyse, les trois raisons essentielles peut-être d'aimer ce lieu original et originel.

Or, il y a déjà dans ce regard porté sur la sauvage et fière Sardaigne une teinte de nostalgie : à peine un paradis est-il trouvé que sa perte est non seulement redoutée mais prévue ?

***J'ai le coeur serré en prenant congé de Baptiste. Sa boutique, la petite place, les maisonnettes de Liscia di Vacca, je ne les verrai sans doute jamais plus dans leur état primitif. Inutile de me dire que je me fais les illusions habituelles du citadin sur la vie à la campagne : ces gens étaient profondément heureux, même avant de se retrouver à la tête d'un solide compte en banque . Aucun d'eux n'a envie de changer (sauf Baptiste, peut-être, qui médite des villégiatures à Venise, en montagne, au lieu de couper le jambon, tant qu'à faire). L'existence changera, malgré eux, et malgré eux les changera. [...] Il est très difficile de savoir ce qu'ils pensent de la Costa Smeralda, comme il est très difficile de savoir ce qu'ils pensent de n'importe quoi. Pas de peuple plus mystérieux que ces paysans sardes : mystérieux dans leurs origines, mystérieux dans leurs nouraghes, mystérieux dans leur réaction à la millénaire malaria, qui leur a ôté le génie inventif mais donné la force de caractère, mystérieux dans leur courage solitaire et dans leur sereine apathie. Mère, p. 160.***

La lucidité et le pessimisme de l'auteur ont pourtant pu être pris en défaut : Diane de Margerie est retournée en Sardaigne, dans la maison qu'elle avait fait construire, elle a pu

mesurer les changements provoqués par l'exploitation touristique de ce lieu sauvage. Ce qu'elle retrouve à l'occasion de ce voyage et qu'elle relate dans *Le Ressouvenir* ne la déçoit pas, même si « Alghero est là, comme autrefois, mais l'admirable village ancien et ses remparts sont entourés de bâtisses modernes, banales et médiocres [181] » (p. 228) ; « la petite maison » semble, elle, avoir été préservée : « Ce lieu, D[ominique] pensait qu'il deviendrait la proie des étrangers, des autres qui (comme nous) aimeraient sa sauvagerie, sans vouloir (comme nous) la préserver. C'était ne pas compter avec l'intégrité de la terre : oui, il y a eu des constructions, oui, la Sardaigne a changé, mais partout où la terre a été laissée à elle-même, les rochers, les genêts, l'eau translucide, la qualité du silence sont restés immuables. » (p. 224).

Est-ce l'âme poète de Diane de Margerie qui lui permet, sa nostalgie aidant, de continuer à apprécier ce lieu qu'elle a connu autrefois, au moment où les terrains étaient livrés au Consortium ? Elle révèle en tout cas le secret de l'architecture de cette maison ronde dans une île où toutes les maisons sont des « constructions carrées » :

***Rose et circulaire, blottie entre d'énormes rochers, invisible de la route, cette humble demeure alors primitive, sans gaz, ni eau, ni électricité, était une sorte de temple minuscule dressé face à la divinité de la mer. Je me souviens d'une promenade que nous fîmes un jour de très mauvais temps, pour retrouver les vestiges d'un véritable sanctuaire, sur une immense et vaste hauteur, un de ces plateaux appelés giare où, autrefois, existait un puits sacré dont le cercle magique, obscur sous l'orage, m'attira comme un vertige. C'est le plus beau lieu que j'aie jamais vu en Sardaigne, quelque part près du village nouragique de Barrumini, le plus mystérieux, où l'interpénétration de la terre et du ciel se faisait de façon tellement étroite que l'on ne savait plus si les nuages menaçants n'étaient pas descendus se confondre avec les immenses blocs de pierre faits pour refléter les éclairs. Le Ressouvenir, pp. 223-4.***

Recréer, renouer avec une forme originelle, avec un rite de communion avec la nature, tel était, semble-t-il, le projet du couple en construisant cette curieuse petite maison. Une maison sans eau mais pourtant inspirée de la forme des « temples à puits » ! À la description lyrique de Diane de Margerie, correspondent un récit plus fantastique de la promenade et des descriptions plus précises aussi de ce temple à puits dans *Mère Méditerranée.*

***Nous finîmes par trouver une piste, à peine tracée entre les pierres, qui s'élevait vers le ciel noir. Le plateau s'allongea devant nous, absolument désert, sous le vent qui rebroussait le rare maquis et sifflait entre les herbes. Une lueur de crépuscule nous guidait. Nous découvrîmes à contre-jour dans un site grandiose et sinistre, les vestiges de ce qui avait été un village sacré et le but de fervents pèlerinages : à l'extrémité du plateau, au-dessus d'une profonde vallée qui seule recevait encore la lumière, un chaos de granit, où nous distinguâmes, ici un large périmètre de dalles plates, là des chambres rondes faites d'un tas de moellon bossu — la forme circulaire, décidément, n'était pas ignorée des anciens Sardes — plus loin les soubassements d'un édifice plus important, auberge, temple ou salle de conseil. Ces blocs de roches noires et de roches bleues depuis trois***

[181] Cf. *Mère,* p. 113.

***mille ans provoquaient la foudre et les orages, sans qu'aucune construction bâtarde, de type hôtel ou musée, ni caravane indiscrète de touristes, soit jamais venue interrompre le combat de la pierre et du ciel. Le « temple à puits » occupe le milieu du village. Il est maintenant bouché, mais assez profond encore pour permettre à celui qui descend les marches et s'enfonce dans la terre d'imaginer les rites de l'ancien culte de l'eau. Quel effroi, quelle angoisse, devant le scintillement mystérieux, bien plus semblable au tranchant poli d'un métal qu'au mol sourire d'une fontaine ! De même que la rondeur du nouraghe n'est pas l'indulgence pâmée de la mère pour sa créature mais la forme naturelle du ventre avant la naissance, de même l'eau qui brillait dans le puits était une eau antérieure à toutes les émotions douces qu'elle procure aux peuples plus civilisés, une eau liée au corps maternel de la terre, une eau-corps sans fraîcheur bucolique et presque sans liquidité. [...] Ni à Délos ni à Delphes je n'ai si fortement éprouvé la grandeur d'un sanctuaire. Mère, pp. 125-6.***

Source de révélation de la mystérieuse Sardaigne, non seulement de sa culture mais de sa mentalité, ce temple, préservé de tout, offre au voyageur ce qu'il recherche : l'authenticité ; un site qui, dans sa sauvagerie, ne paraît s'offrir qu'à celui qui l'a mérité, ayant bravé les éléments, et semble donc initier le voyageur intrépide à ses secrets, comme un privilégié. Car au-delà du plaisir et de l'émotion d'avoir découvert ce temple, la satisfaction point chez l'écrivain, qui, grâce à cette promenade, peut dresser une carte mentale plus complète de la Sardaigne, un tableau des moeurs sardes qui permet de comprendre les raisons pour lesquelles ce peuple s'est tenu à l'écart de toutes les évolutions.

L'île virile s'oppose en fait au reste de l'Italie, le début de la partie consacrée à la Sicile dans *Mère Méditerranée* le montre bien, qui oppose non seulement le paysage sarde au paysage sicilien (côte et villages), mais aussi l'attitude des deux peuples [182]. Cependant, avant d'entrer en territoire sicilien, avant de constater la force de cette opposition des deux îles, il faut sans doute préciser encore la nature même de cette définition virile de la Sardaigne dégagée par Dominique Fernandez, pour constater à quel point, pour lui, l'Italie correspond à un principe féminin et maternel tandis que la Sardaigne, au contraire, prend sens dans des vertus masculines, de combat, de refus de la tendresse. Certes, l'écrivain n'a pas développé l'opposition de Sienne et de la Sardaigne, de la ville féminine par excellence et de l'île virile, mais quel meilleur système d'opposition imaginer pour montrer cette marginalité sarde ?

La virilité sarde est démontrée par Dominique Fernandez à travers quatre exemples : le courage militaire des Sardes, la cuisine, l'architecture, les représentations de la Madone. Contentons-nous de reprendre les trois derniers exemples afin de mieux comprendre si un plaisir sarde existe et, dans l'affirmative, quelle est sa nature.

***La nourriture italienne, essentiellement des spaghetti non coupés, atteste le rêve de tendresse qui hante chaque Italien, tendresse qui englue les obstacles et invite à l'intimité molle. Des mètres et des mètres de spaghetti, c'est l'image du serpent lové dont la digestion est un profond sommeil, un oubli des contrariétés, un apprivoisement affectueux de la mort. Dire que des raisons économiques***

[182] Voir aussi *Porfirio et Constance*, pp. 132-8.

***poussent les Italiens à ingérer cette nourriture n'expliquerait rien puisque les Sardes, plus pauvres encore et non moins contraints de faire des pâtes la base de leur alimentation, n'ont pas choisi la forme longue et enroulée des spaghetti mais la forme courte et trapue des gniochetti, petites bouchées compactes, distinctes, qui ne prêtent à aucune rêverie agglutinante. Les gniochetti constituent le plat national sarde. Mère, pp. 106-7.***

Depuis ce premier livre de voyage, nous savons quelle importance Dominique Fernandez accorde à la nourriture, à sa forme et à sa fonction. Ainsi, les pays baroques sont aussi des pays qui appartiennent à l'art sucrier, dont le raffinement se voit dans la pâtisserie. Ici, rien de tel : la Sardaigne est un pays non seulement sans pâtisserie mais un pays sans spaghetti ! À travers cette ignorance première de la courbe, l'auteur décèle un trait de caractère différent : la virilité au détriment de la féminité, la dignité plutôt que la tendresse.

Or, cette absence de courbe dans la nourriture se retrouve aussi dans l'architecture. La visite de Sassari peut ainsi s'opposer à celle de Sienne. La deuxième ville de Sardaigne échappe tout d'abord au regard du visiteur qui est contraint de « rebrousser chemin » pour en découvrir l'extrême simplicité.

***Est-ce beau ? Est-ce laid ? J'attends pour me prononcer de m'être avancé plus avant, mais tout à coup la densité des maisons diminue et je suis à nouveau dans une lande. Je m'arrête et demande à un garagiste où est le centre. — Le centre ? Mais vous venez d'y passer ! Mère, p. 111.***

Le centre de Sassari ? Une église (« Découpée, brodée, ciselée, on dirait une étoffe inca. [...] Ces fleurs de pierre entêtent comme des dards de soleil ») une place « qui [lui] semble aussi belle qu'elle est vaste, et pourtant elle n'a rien que sa nudité, sa blancheur » ; et un palais « blanc et beau comme un temple du soleil ». La description n'est pas très longue, et les détails ne sont pas très nombreux : non que l'auteur ait décidé de cacher à son lecteur des éléments du décor, mais bien parce que cette ville sarde, selon lui, figure une sorte d'épure, et parce que sa simplicité extrême et sa façon de se révéler immédiatement s'opposent aux manoeuvres de séduction employées par Sienne.

***«Cor magis tibi Saena pandit ». Sienne plus grand t'ouvre son coeur. Et, pourtant, une fois qu'on a franchi l'antique enceinte de remparts, il faut éviter d'atteindre tout de suite ce coeur, il faut s'attarder dans les ruelles étroites et sombres palpitant d'une tendre lumière rose. Via Camollia, via Montanini, Banchi di Sopra. Doucement, lentement. Piano, piano. Irrésistiblement la piazza del Campo vous attire, le centre incomparable de l'illustre cité. Mais c'est un centre qu'il faut savoir conquérir peu à peu, après maint tour et détour le long des ruelles en pente et sous les passages voûtés, comme la possession d'une femme ne se goûte pleinement qu'au terme d'une exploration caressante des mystères sinueux de son corps. Italie, p. 576.***

L'érotisme féminin de Sienne où la progression se fait dans l'attente du désir s'oppose à l'apparition presque brutale de Sassari où les jeunes gens ne se parlent pas. La ville blanche, tranchante est ainsi opposée à la ville de la sensualité. À travers la comparaison de leur centre respectif, c'est de l'opposition de deux conceptions de la vie qu'il s'agit. Mais il y a plus encore : l'examen des églises va permettre à l'auteur d'étoffer et de consolider son jugement. L'implantation du modèle pisan dans le paysage sarde et son adaptation à la mentalité sarde modifient profondément le sens originel du style, pour, là

aussi, viriliser ce qui était tendre et doux.

***Au bout d'un bref parcours dans le soleil entre deux rangées de figuiers de Barbarie calcinés, voici, admirable de pureté dans ce désert et ce silence, le monument blanc et noir construit au XII^e^ siècle par des architectes pisans : l'alternance de couches de calcaire et de basalte, la façade à galerie, à colonnettes, à rosaces et à incrustations polychromes restitue au coeur de cette vallée biblique le style qui a fleuri sur les bords de l'Arno et à Lucques et à Pistoia : mais le même art, poussé là-bas jusqu'à une perfection léchée, s'impose ici avec vigueur. L'étendue des terres brûlantes, le chaos des pierres au milieu des champs, la désolation du paysage confèrent à l'alternance du noir et du blanc une violence impossible dans une ville mi-tendre mi-triste comme Pise, où la minuscule Sainte-Marie-de-l'Épine, le long du fleuve, semble porter avec une vénusté de cavalier paré aux couleurs de sa dame les gracieux rubans de sa mélancolie. Le blanc et le noir de Sainte-Trinité sont au contraire un blanc et un noir absolus, le noir absolu de la solitude et de l'oubli comme le blanc absolu de la lumière de l'été. Mère, p. 112.***

Du baroque de l'église de Sassari à cette abbaye, les mêmes caractéristiques sont notées, de plus grande violence, de dureté et de netteté dans l'apparence des édifices. Le plaisir est là dans cette fermeté du paysage, dans cette rigueur aussi. Il n'y a pas de place pour la tendresse, ni pour l'effusion. Dominique Fernandez goûte à ce plaisir particulier, — si peu italien, si contraire en fait à l'idée qu'il se fait et au tableau qu'il dresse de l'Italie, — comme à un bonheur menacé. La Sardaigne est décrite comme une sorte d'îlot exotique sur le territoire de l'Italie, un endroit où, seul touriste et conscient de compter parmi les tous derniers à pouvoir goûter à ce privilège de l'authenticité sarde, il sait, au moment où il rédige *Mère Méditerranée,* qu'il ne pourra sans doute plus retrouver la violence de cette sauvagerie.

Enfin, dernier motif d'opposition : la représentation de la Madone et sa signification profonde à travers les rapports humains.

***L'église de Castelsardo [...] conserve une grande Vierge en majesté d'un des rares peintres sardes connus. Elle se tient d'aplomb sur son trône et regarde tout droit devant elle, sans se soucier de l'enfant qui manque de basculer à son bras. [...] Il [le peintre] l'a dotée d'un regard d'homme, net et clair, d'un port d'homme. Et n'importe quel Sarde de passage dans l'Église, qui vient vénérer cette image, est forcé de se mesurer avec ce regard et d'entamer un colloque viril, au lieu des susurrements, pincements de coeur et soupirs dont raffolent les caudataires de la Santissima. Mère, pp. 120-1. De Guido da Siena à Duccio, de Lorenzetti à Lippo Memmi, et jusqu'aux maîtres du Quattrocento, Sano di Pietro, Giovanni di Paolo ou Matteo di Giovanni, tous les maîtres siennois y sont allés de leur Madone à l'enfant, et tous de la même manière : la mère penchée au-dessus du Bambino, dans une attitude de protection mais aussi de possession. Mère et fils restent liés par l'antique solidarité ombilicale, qui renvoie beaucoup moins aux textes de l'Évangile qu'à une réalité quotidienne, vérifiable dans toute l'Italie : les Mères couvant les fils en les inondant d'une tendresse qui les empêche de grandir, de devenir adultes. Voilà peut-être la clef non seulement de la civilisation siennoise, mais de la civilisation italienne dont celle-ci n'est que le microcosme :***

***l'exaltation de la cellule familiale primordiale. On aurait presque envie, dans les salles du musée, de redresser toutes ces têtes maternelles penchées abusivement, de crier à ces Génitrices oppressantes : Votre bébé étouffe ! Ni conque d'Aphrodite ni bénitier de Marie, le coeur de Sienne est un berceau. Italie, p. 582.***

Deux représentations non seulement différentes mais opposées de la Madone et de la maternité à travers la Sardaigne et l'Italie. Deux images qui, au-delà, se complètent aussi, l'une n'étant, finalement, que l'inverse de l'autre. Si la première Madone invite le voyageur au respect, l'exhorte au maintien de soi et à la rigueur, la seconde amuse et divertit, console et rassure. On comprend bien ici que cette rivalité supplémentaire ravit le voyageur, qui, comme s'il était au théâtre, s'enchante du spectacle donné par la « Génitrice oppressante », et qui, Français, approuve le programme éducatif de la Madone sarde qui exige de celui qui la contemple de se montrer à la hauteur de sa virilité, de son humanité.

Enfin, comme pour mieux montrer comment cette dualité est en fait une complémentarité qui résume tous les contrastes de la nation italienne, il faut sans doute revenir à l'enthousiasme exprimé par l'auteur découvrant une curieuse *Madre Mediterranea* qui semble renvoyer l'homme au passé mythique des sphères de Platon :

***À la fois, homme et femme, croix et phallus, plaie et couteau, réceptacle et blessure. [...] Ah ! comme cette Madre Mediterranea du musée de Cagliari m'a plu ! Bien que j'aime l'autre aussi, la Mère Méditerranée débordante, l'italianissime fontaine de compassion et de tendresse : et je l'aime peut-être mieux depuis que je la sais capable de se reprendre, de se durcir, de faire face et d'obliger ses fidèles à lui faire face. Je l'aime mieux depuis que je connais son contraire, sa double et infinie nature, depuis qu'elle m'apparaît dans le souvenir comme un glaive levé contre le ciel, comme une bataille contre soi, une quête, une soif, effort, une tension. Avec une mère semblable, les Sardes ne craignent pas de rester agglutinés dans la boue des caresses. Mère, p. 124***

Image double, image d'une créature ambiguë : cette « idole splendidement bisexuelle » est faite pour plaire à l'écrivain, pour faire résonner en lui tous les sons importants qui fondent son oeuvre. La « Mère Méditerranée », pour lui, c'est aussi et surtout peut-être cela, cette alliance de contraires, cette double promesse de plaisir et de douleur, ce rappel à la rigueur et cette exhortation à la vie, bref ce qui a déclenché le besoin de l'expérience italienne en même temps que la nécessité d'écrire cette expérience italienne.

L'autre face, l'inverse de la Sardaigne se trouve d'ailleurs quelques pages plus loin dans le même livre, avec cette dense et inaugurale partie sur la Sicile, et c'est bien du passage de la Sardaigne à la Sicile, ces deux inverses, qu'il est d'abord question :

***Tout fut différent de ce que nous attendions. Nous croyions la Sicile plus belle, nous trouvâmes les paysages moins limpides qu'en Sardaigne ; la lumière, surtout, lourde et vieille comme du papier jauni. Nous pensions nous enthousiasmer pour les monuments, la civilisation, le passé, nous fûmes pris à la gorge par un présent terrible. Nous comptions sur la pureté, l'élégance antique : vacarme et rage nous assaillirent. Mère, p. 171.***

Dominique Fernandez choisit dans ce premier chapitre de se souvenir de sa découverte de la Sicile, de l'opposition fondamentale des paysages et des hommes sardes et siciliens

: immédiateté, subjectivité de l'expérience et déception mettent le lecteur dans une situation d'attente. Il y a du suspense dans les récits de voyage, comme il peut y en avoir dans les romans : la Sicile, tel un personnage de comédie, ne prépare-t-elle pas un coup de théâtre ?

## 5) Le plaisir sicilien

La Sicile est sans doute le lieu où Dominique Fernandez est revenu le plus souvent, le lieu auquel il a été le plus fidèle, y ayant même fait construire une maison en 1965, y passant chaque été jusqu'en 1989. La Sicile aura nourri, chez lui, tous les types d'écriture : relations de voyage (*Mère Méditerranée* et *Le Radeau de la Gorgone*), essais et articles (*Les Événements de Palerme*), articles sur les auteurs siciliens, sur la « sicilitude », sur la musique... (repris pour la plupart d'entre eux dans *Le Voyage d'Italie*), livrets d'opéra (*Le Rapt de Perséphone* et *Les Chevaliers de la Gorgone*), et roman (*L'École du Sud* et *Porfirio et Constance*), album (*Palerme et la Sicile*). C'est de la Sicile mythique, de la Sicile baroque et de la Sicile actuelle qu'il est question à travers tous ces livres : inépuisable source d'inspiration.

La raison de cet amour pour la Sicile est dévoilée dès les premières pages de la partie qui lui est consacrée dans *Mère Méditerranée* : « Déjà le propos de m'intéresser à des styles qu'on peut rencontrer ailleurs m'avait quitté pour la curiosité des hommes et des moeurs qui ne se trouvent qu'ici. » (p. 172). Une fois encore, à l'image de cet amour de l'Italie qui habite Dominique Fernandez depuis sa découverte de Rome, c'est le spectacle de la Sicile vivante, celle de la rue, celle que l'on touche et que l'on sent partout qui justifie la passion et la relation de voyage.

***Indiquer un itinéraire ? Mentionner nos lieux préférés ? Ce serait mettre de l'ordre, c'est-à-dire, agir à contresens de Palerme. Palerme, c'est d'abord une atmosphère, des bruits, des odeurs, un tissu dense, mystérieux d'émotions. Aller à l'aventure, s'abandonner à ce qui se présente, monter et descendre les rues tortueuses, encaissées, sombres, se perdre dans le dédale des venelles, se faufiler dans une cour de palais, somnoler sur la margelle d'une fontaine, voilà les seules façons de saisir un peu de cette ville énigmatique, à la fois glorieuse et humiliée, splendide et meurtrie, victime d'innombrables déprédations et violences. Palerme, p. 15.***

Il en est donc de l'initiation à Palerme et à la Sicile de même que pour la pénétration dans Naples : la méthode, encore une fois, est celle de la promenade. Les mots de « bruits », d' « odeurs » et d'« émotions » annoncent d'emblée la sensualité sicilienne, la mise en scène populaire d'un plaisir qui n'attend que le bon vouloir du promeneur et qui promet de satisfaire tous les sens pour peu que l'on soit prêt, comme le montre Dominique Fernandez, à se laisser aller sans compter son temps, à se laisser envahir par les voluptés de cet univers baroque.

C'est sans doute parce que la première expérience sicilienne, celle du marché, est la plus simple, la plus évidente mais aussi celle qui satisfait tous les désirs, qu'il faut, comme Dominique Fernandez le fait souvent d'ailleurs, commencer par elle. Le marché sicilien est l'occasion non seulement d'appréhender les moeurs du peuple sicilien mais de se

familiariser avec les saveurs et les goûts siciliens : les produits, les vendeurs, les formes de transactions, tout entre jeu dans cette initiation, dans cette « école du Sud ».

***Suffocant, éblouissant marché de Palerme ! Des fruits et des légumes de toute espèce et de toute couleur s'amoncellent dans un fantastique bariolage : les tomates, petites et fermes, du plus beau rouge ; les aubergines violacées, oblongues et celles, dites tunisiennes charnues et ovales comme un ballon de rugby [...]. Plus loin, les pièces de viande, blanchâtres, où l'odorant jasmin a été planté ; les paquets de tripes, rugueuses comme des peaux de mouton ; les centaines de poissons, les plats et les gluants, les roses, les bombés, le poisson-épée homicide, une lame noire à la place du nez, les pieuvres effondrées, les calmars ; les piles de fromage véreux ; les ribambelles de charcuteries suintantes. De grands parasols crème protègent du soleil ces amas de douteuses victuailles que les vendeurs proposent à cris stridents. Le premier choix revient aux mouches. Des milliers et des milliers de mouches tourbillonnent joyeusement des tas de nourriture à vendre aux tas de nourriture pourrie jetée derrière l'étal. J'ai toujours sauté dans les livres les énumérations de couleurs et les descriptions de légumes, mais j'envie aujourd'hui les écrivains à plume pittoresque. Il faudrait rendre : la munificence incroyable des rouges, des jaunes, des verts [...] ; la vibration de centaines et de centaines de doigts qui palpent, tripotent et retournent sur leur ventre luisant les poissons aux yeux gris ; l'air crâne de ces rangées de cadavres, embrochés sur une tige de jasmin ; l'ultime parade des volatiles de basse-cour suspendus au bout d'une ficelle, le corps nu mais la queue de toutes ses plumes empanachée ; la misère, la saleté, consumées en intempérance d'étalages ; le goût absurde pour l'accumulation de marchandises souvent incomestibles ; l'art de se consoler par les yeux des offenses de la vie. Et encore : la voix rauque, la voix sifflante des gamins maraudant entre les piles de cageots et les monceaux de détritus ; la litanie des noms de légumes, des noms de poissons, modulés sur une note basse, unique, obsédante, par les vendeurs infatigables ; la pénombre lourde maculée d'éclaboussure de soleil ; l'odeur infernale de la nourriture surie. Bientôt, je ne m'appartiens plus. Dépossédé de moi, comme je crois qu'il faut être à Palerme, je deviens la flore tumescente que mes doigts caressent au passage, la déjection visqueuse où le pied me manque. Je suis plante, ordure, tintamarre. Je poisse et je pue. Je ressemble à ce cochon vivant, qui fait sa bauge des immondices. J'enfle, je voudrais enfler, je voudrais me glisser dans le corps des énormes acheteuses qui m'écrasent. Ô mamme ! Ô race singulière ! Je croyais n'aimer que les femmes minces, mais celles-ci ne sont plus des femmes et il est possible de les aimer d'une autre façon, qui n'a plus rien d'humain non plus. Dans ces étroits boyaux où l'on peut tout juste se croiser entre deux haies de gaillardise potagère, il suffit d'abandonner son corps au contact de leurs chairs regorgeantes, réservoirs infinis de lait et d'indulgence. J'ai livré ainsi, mon genou, mon coude et pressenti une vie inconnue où l'aveugle volupté de toucher abolirait toute ambition. Toucher, toucher jusqu'à la satiété ! Toucher et enfoncer, toucher et disparaître Mère, pp. 174-6.***

Plus que la description du marché palermitain, ce passage offre l'exemple typique de l'expérience du plaisir dans le Sud. Au marché, Dominique Fernandez montre non seulement que chacun de ses sens est tenu en alerte, flatté ou agressé, mais en tout cas

fortement stimulé par toutes ces sources de spectacle et d'émotion, mais qu'il doit, là, pour s'initier à cette fantaisie et à cette exubérance, renoncer désormais à être un Français et même à être un individu. C'est avec une nouvelle identité, qu'il ressort de cette expérience, avec un statut nouveau qui le relie au mystère de la vie et à l'univers tout entier. Son éducation, sa nationalité, ses goûts même, sont annulés par le flot d'émotions provoqué par le marché : ce qu'il aimait, ce qu'il détestait ne compte plus. Les mots employés : « dépossédé de moi », « toucher et enfoncer », « toucher et disparaître » ; les temps utilisés : le présent pour la description du marché opposé au passé qui montre ce que n'est plus le narrateur ; tout ici indique la force de cet instant où l'écrivain ne se contente pas de visiter un marché mais où il sent qu'il doit faire corps avec cette abondance de nourriture, pléthore d'aliments et de sentiments que le style transcrit non seulement par l'énumération mais par une sorte d'ivresse verbale. Enivré et séduit par ce spectacle au point de l'apprécier dans sa totalité, dans sa saleté, sa pourriture comme dans ses effets séduisants, Dominique Fernandez livre ici le secret de son initiation sicilienne : le marché n'est rien de moins que l'équivalent d'un rite de passage, l'étape initiatique par excellence que l'on trouve dans la littérature des origines, dans les grands romans de Chrétien de Troyes. Tous les thèmes qui marquent cette entrée dans « l'Autre Monde », nous les trouvons ici dans leur forme la plus pure : dépossession de soi, errance de la conscience entre des impressions contradictoires, affrontement d'une épreuve (ici abandon de l'éducation, du bon goût), abandon de la vieille identité pour devenir un autre homme (thème de la métamorphose), pénétration enfin dans le domaine secret de ce qui est « énorme », généreux, de ce qui coule à profusion. Univers « suffocant » qui évoque le monde de l'enfance par sa simplicité et aussi celui du conte avec ces *mamme,* créatures inimaginables, monstrueuses et extraordinaires.

Paradoxal, ce marché ne provoque pas l'appétit, mais un éveil de tous les sens qui seront mobilisés lors de la grande expérience baroque qui peut commencer après cette initiation palermitaine. La transaction, le commerce, ne sont pas le but en soi de ce spectacle mais la mise en scène de la vie elle-même, de cet art de vivre sicilien. Et tout le monde n'est pas naturellement séduit [183]. Ainsi Adeline, Française en Sicile, réagit en s'opposant aux moeurs, au spectacle du marché, elle réagit avec sa nationalité, refusant de communier avec les gens, de s'adapter aux lois secrètes du lieu :

***Robuste et saine fille du Midi quand les mythologies mondaines ne lui tournaient pas la tête, elle retrouva avec plaisir l'odeur forte des charcuteries surchauffées, l'opulence des verdures potagères, les cris rauques des matrones, le grondement des clameurs lancées par-dessus les piles de victuailles, le pittoresque des marchandages qu'émaillent le piaillement des gamins, le caquet des dindons et les invocations du paradis. Quelles différences, pourtant, avec un marché français ! Nulle part on n'affichait les prix, qui dépendaient du contact personnel avec le client. Derrière son fourneau de tôle posé de guingois sur un trépied, le***

[183] V. Diane de Margerie, *Le Ressouvenir,* pp. 201-3. Après avoir indiqué ses « sentiments mitigés à l'égard de l'Italie du Sud », elle poursuit et précise : « J'éprouvais un recul mêlé de pitié, que je devais retrouver, remarquablement exprimé, dans l'oeuvre de Leonardo Sciascia, sicilien amoureux lucide de son pays. Une identification douloureuse me tourmentait devant cette misère, ces fillettes encore minces rivalisant de pâleur avec les poulets exsangues de leurs étalages ; à peine la puberté dépassée, elles enfleraient pour devenir ces matrones qui, dans les rues, empêchaient de passer. » (p. 202)

***vendeur de friture ne criait pas, comme à Toulon : « Achetez mes beignets ! » mais : « Oh ! comme ils fument ! » Adeline voulut savoir combien ils coûtaient. Le petit drôle, au lieu de répondre, lui en offrit un. « Voyez d'abord si vous les aimez ! » Gênée, elle s'éloigna. La marchande de pastèques l'accueillit en brandissant la moitié d'un fruit qu'elle soulevait à deux mains. « Comme elle est rouge ! Comme elle est belle ! » Partout la même scène : à la jeune femme qui demandait le prix des denrées, on vantait la couleur, la fraîcheur de la marchandise. Insensible à ce lyrisme, elle craignait qu'on voulût la rouler. Nous cherchons, nous autres Siciliens, à embellir par l'emphase poétique les misères et les déboires de la vie. Adeline était trop française pour admettre qu'un vif plaisir ressenti par les sens conduit plus sûrement au bonheur que la mesure des réalités : si, ayant mordu dans une pêche achetée un sou, elle s'était aperçue qu'on l'avait volée d'un centime, la pêche lui eût paru moins savoureuse. Éc. Sud., pp. 166-7.***

Il faut abandonner son éducation, ses habitudes, ses repères quand on veut pénétrer au coeur de la Sicile. Adeline, elle, représente pour le romancier le parfait exemple de l'esprit français qui voudrait pouvoir juger de choses étrangères comme s'il était en France, qui estime sa civilisation si supérieure à celle des autres qu'il lui semble naturel de vouloir en imposer les règles partout ailleurs. L'initiation est manquée, car elle est refusée et même impensable : Adeline n'accepte à aucun moment d'abdiquer sa volonté, de se laisser aller au plaisir immédiat de cette abondance de nourriture et de cette absence de règles commerciales ; ainsi, achetant des prunes et exigeant que le vendeur les lui pèse, elle « gagna deux centimes, mais perdit une occasion de s'amuser gratuitement. » (p. 168).

Sens du jeu et de la fête, absence de règles, goût du spectacle, sens du luxe aussi puisque le négoce se transforme en un jeu poétique, la nourriture devient plus qu'un moyen de se nourrir : une source de divertissement. La première définition de la « sicilitude » apparaît donc à travers ces évocations de marchés à Palerme [184], aperçu premier, en fait, de ce que sont vraiment la civilisation baroque et la Sicile pour Dominique Fernandez :

***Étalages des marchés, amoncellements de victuailles, pyramides de fruits et de légumes, panneaux de charrettes, mules empanachées, marionnettes aux cuirasses étincelantes, ce peuple a le sens inné du faste et du beau. Flâner dans la rue est la meilleure initiation aux véritables richesses de la Sicile. Abondance de bigarrures, exubérance de l'imagination : une sorte de baroque spontané, qui donne envie de connaître l'autre baroque, le baroque savant, produit par des hommes de culture. Gorgone, p. 15.***

Or, si à ce baroque spontané correspond un baroque savant, à cette nourriture simple, accumulée, entassée, correspond aussi une nourriture que l'on pourrait qualifier de « savante », le raffinement extrême de l'art culinaire pour Dominique Fernandez, le contrepoint pâtissier des inventions de la sculpture et de la musique baroques siciliennes : la pâtisserie.

***Oui, c'est « tout amande », et toute volupté. Je ne sais ce que valaient les potirons confits de Santa Caterina, mais les petits fours du Saint-Esprit, dont nous dégustons quelques échantillons pendant que la soeur, sur notre prière, va***

[184] V., sur les marchés palermitains, *Le Radeau de la Gorgone,* p. 36

***nous en chercher une autre ration, feraient se damner la Trinité entière. Onctuosité arabe ou opulence baroque ? Les coquilles sont fourrées de pistache et de citron : l'humble emblème de saint Jacques renferme un viatique qui nous mènerait au bout du monde. La croûte des boules, ferme et dorée, abrite de moelleuses et parfumées mixtures non identifiables tirées du fruit dont l'arbre tapisse la vallée au pied des temples. Les dieux de l'Olympe étaient-ils mieux traités ? Le patronage d'Athéna n'a donc pas été invoqué en vain par les habitants de la ville chrétienne si des bénédictines, de leurs doigts grassouillets, ont recueilli le secret de la mythologique ambroisie. Gorgone, pp. 289-90.***

Lait d'amande, granitas, *cassata, schiumone,* petits fours mais aussi *caponata* de poivrons et d'aubergines, beignets de crevettes et salades au basilic : voilà les mets siciliens susceptibles de flatter le palais et la gourmandise de Dominique Fernandez. La pâtisserie sicilienne, plus particulièrement, vendue dans des couvents, préparée par des nonnes, satisfait non seulement le désir du gourmet, mais permet, au-delà, de renouer avec une certaine forme d'authenticité : ce n'est pas seulement ici le plaisir de goûter à des sucreries rares, mais c'est aussi et surtout le bonheur de trouver par hasard un lieu où un rite conventuel de vente est encore en vigueur. Mystère du tour et du cloître où apparaît et disparaît la nonne dispensatrice de ces voluptés sucrières, jeu du désir sur un mode mineur, secret enfin de la fabrication (« moelleuses et parfumées mixtures non identifiables ») : l'écrivain choisit de tenir son rôle et de se soumettre à ce jeu du rite, donnant même dans l'emphase, il surenchérit sur la signification de la scène, la transformant en un moment de transsubstantiation, mais dans une acception païenne du mot puisque la métaphore filée renvoie aux dieux de la mythologie grecque plutôt qu'à celui de la chrétienté.

Partout, dans tous les lieux visités par Dominique Fernandez, dans ce couvent comme ailleurs, la Sicile offre le plaisir d'une théâtralité de la vie quotidienne, une dramaturgie comique ou tragique qui replace l'individu au centre de l'univers et exacerbe ses questions d'identité. C'est aussi cette authenticité des rapports de l'homme avec le monde dans lequel il vit, cette quête perpétuelle de soi et des autres, cet inlassable questionnement qui explique l'amour de l'auteur pour la Sicile. Et, afin de mieux préserver l'intégrité de son « bout du monde », du lieu où il a séjourné tous les étés pendant plus de vingt ans, Dominique Fernandez n'a pas hésité à transformer le nom du village qu'il aimait tant, faisant du réel Portopalo un légendaire Calataporto [185]. Limite évidente ici des aspects de guide touristique que peut prendre la relation de voyage fernandezienne dans cette volonté de tenir caché aux touristes français le secret de son bonheur sicilien !

Mais revenons plutôt à cette théâtralité sicilienne dispensatrice de plaisir mais aussi d'un profond questionnement métaphysique pour l'auteur. Trois domaines révèlent cette théâtralité : la rue, l'art baroque et la littérature siciliennes. Inutile sans doute de revenir

[185] Dominique Fernandez va en effet jusqu'à inventer l'étymologie du nom qu'il a inventé : « Son nom à moitié arabe désigne-t-il Calataporto comme un avant-poste sarrasin fondé au Moyen Âge ? » (*Gorgone,* p. 182). Est-ce un hasard si l'écrivain donnera pour nom à sa maison pyrénéenne, située à quelques kilomètres du Boulou, le nom arabe de Kalat, ce qui signifie « château, citadelle » ? Or, de château, il n'y en a apparemment pas plus à Portopalo qu'aux Chartreuses du Boulou, la citadelle selon Dominique Fernandez revêt donc quelque sens personnel et mythique, un lieu qui parvient à se tenir miraculeusement à l'écart des importuns touristes !

sur le marché palermitain et les habitudes commerciales siciliennes, leur mise en scène des moeurs de l'homme du Sud est évidente. On trouverait d'ailleurs aisément des dizaines d'exemples supplémentaires pour montrer que « la vente » n'est pas le but du commerçant mais le contact personnel avec le chaland, le jeu, la parole.

L'art baroque constitue le reflet esthétique de ce mode de vie. Il est, pour Dominique Fernandez, le révélateur du tempérament sicilien :

***De toutes les Siciles qui se sont succédé, la plus vraie est la Sicile baroque : non pas seulement parce que les monuments qui en restent sont d'une incomparable splendeur et d'une roborative fantaisie, mais parce que l'art baroque, fait de surabondance palpable, qui construit ses façades comme un pâtissier de génie ses gâteaux, est le seul qui importe à un peuple doutant tragiquement de lui-même et demandant aux formes qu'il crée des preuves de son existence. Italie, pp. 559-60.***

Dans cette définition de la sicilitude, l'auteur a soin de démontrer à quel point l'art baroque et les différentes formes qu'il peut prendre, de la plus populaire à la plus savante, sont entièrement constitutives du tempérament sicilien. Pour lui, l'art baroque est un moyen d'exorciser des peurs, des angoisses, il s'agit en les représentant de mieux les maîtriser, d'en rire et de se laisser séduire aussi par leurs images. Le baroque sicilien offre donc une adaptation de l'art baroque né à Rome, un enrichissement de la thématique baroque avec ses propres thèmes, ce qui fonde sa propre histoire et sa culture. Deux images de cette sicilitude sont souvent rappelées par Dominique Fernandez, l'une mythique, l'autre populaire, pour montrer les fondements de ce caractère sicilien : le tablier de la femme de Pietraperzia et la Gorgone. Le premier représente la mosaïque culturelle dont est issue la Sicile, le second, sorte de conséquence de cette multitude de sens, blason de la Sicile, exprime le tempérament sicilien :

***Cruel envers lui-même, regardant le monde comme un théâtre d'illusions et de méprises, familier avec la mort, poussant la plaisanterie jusqu'au blasphème, le prince de Palagonia nous apparaît comme une figure emblématique de la Sicile. Si même le blason de l'île, depuis l'Antiquité, est aussi aberrant, lunatique et railleur que le faux blason de la villa ! Non pas un temple majestueux au bord d'une mer limpide, ou quelque autre allusion à la sérénité, à la sagesse des Grecs, mais (les trois pointes de l'île, Trinacria pour Virgile, expliquent le choix de la triade sans expliquer le symbole) une tête de Gorgone au centre d'un cercle d'où pendent trois jambes, ailées aux talons, qui tournoient en hélice. La négation de tout ce qui est mesuré, posé, « noble », rassurant, une image de frénésie et de démence qui devait plaire à l'expert en tératologie. Gorgone : monstre à chevelure de serpents, à dents de sanglier et à ailes d'or. Le prince aurait eu un motif supplémentaire de se réjouir s'il avait su que les psychiatres trouveraient dans les dessins de malades mentaux certaines figures (appelées dans leur jargon « céphalopodes ») analogues aux blason tournoyant de la Sicile. Une découverte propre à le conforter dans l'idée qu'un Sicilien n'aura jamais assez de méfiance ni de dédain pour tout ce qu'on peut raconter de lui. Gorgone, pp. 135-6.***

La folie, cette démesure et ce sentiment profond de la précarité de toute chose nous la retrouverons sous la plume du romancier quand il s'agira d'exprimer la mentalité sicilienne

à partir de la destinée des trois tantes de Porfirio, chacune représentant une forme de lubie (des blasons, des plantes, de la parole), trois (comme les trois soeurs de Tchékhov et comme les trois jambes de cette Gorgone) créatures à la recherche d'une chimérique noblesse, d'une consolation. Théâtre dans les églises, théâtre encore dans le décor monstrueux de la villa du prince de Palagonia, théâtre de marionnettes dans la rue de Palerme : la Sicile, pour Dominique Fernandez, montre à travers ce goût de la fable et de l'exagération son angoisse d'être « un, cent mille et personne », des personnages en quête d'une identité. Et si l'auteur donne précisément à sa relation de voyage le titre de *Radeau de la Gorgone,* c'est justement parce que ces Siciliens rencontrés à Palerme, Syracuse, Catane ou Agrigente lui donnent tous l'impression d'être à la fois des rescapés (des tremblements de terre, des éruptions volcaniques ou de la misère) et des élus placés sous le signe inquiétant et mythique de la Gorgone.

L'humour dans les représentations du baroque savant côtoie donc des formes plus tragiques et parfois plus macabres. Dominique Fernandez traque avec autant de plaisir et de curiosité le jeu et la gaieté des premières que la sévérité des secondes. Parmi les exemples les plus frappants de cette volupté ressentie face à la statuaire baroque sicilienne, citons, d'une part, celui de Serpotta et de ses petites créatures du Rosaire de San Domenico et, d'autre part, celui du Cimetière des Capucins.

***Rien n'est plus curieux que de voir les occupations réputées les plus graves, les occasions qui passent pour solennelles, entraînées elles aussi dans le tourbillon ludique. Voici deux garnements qui veillent sur le sommeil de leur camarade. Celui de gauche (ils se tiennent tous les trois sur le rebord d'une niche) est assis bien droit, les bras passés autour d'un des genoux, et regarde d'un air de commisération amusée le dormeur, vers lequel se penche celui de droite, un doigt sur ses lèvres charnues. Tous ont des corps potelés et des joues rebondies. Un autre groupe, de trois également jouent aux funérailles : le mort est renversé en arrière, soutenu par un de ses compagnons. Image classiquement baroque de la pâmoison, mais corrigée ici par l'ironie de cette petite jambe et de ce petit bras dodus. Le marmouset qui soutient le mort s'efforce de prendre une physionomie pénétrée ; il arque la bouche et regarde fixement devant lui, mais cette mimique s'inscrit dans un visage si rond, au milieu de chairs si grassouillettes que le contraste prête à sourire. Le troisième putto cache sa douleur sous un morceau d'étoffe dont il se frotte les yeux : là encore, Serpotta tire un effet étonnant de cette miniaturisation du deuil. Bien d'autres réussites sont à noter ici. Quatre atlantes flanquent les deux portes d'entrée : avec leurs rides profondes, la grimace de leur bouche et de leurs yeux, quelle image grignante, dérisoire, de la maturité virile ! Gorgone, pp. 104-5.***

Le plaisir provoqué par un sentiment de surprise, l'impression de découvrir sans cesse de nouveaux signes d'humour : un moyen d'appréhender les grands instants de la vie dans un éclat de rire, comme si rien ne méritait d'être pris au sérieux. À cet art baroque ludique et malicieux qui comble le regard curieux d'originalités de l'écrivain correspond toutefois une forme plus inquiétante de célébrer ce même moment capital de la vie humaine : la mort. Au jeu, à la farce de ces bambins ailés qui jouent la comédie des funérailles fait pendant une mise en scène de la mort plus curieuse encore, effrayante celle-ci : celle du cimetière des Capucins.

***Les morts du cimetière des Capucins à Palerme ne sont pas des morts au repos. Leur inquiétude nous inquiète, leur désarroi nous bouleverse. Ce sont des morts déterrés, expulsés une seconde fois du giron maternel et remis en circulation comme des vivants, pour jouir, souffrir et grelotter dans le jour blafard des galeries exposées aux courants d'air. Pas des revenants, comme l'avait bien compris Alexandre Dumas. Les revenants « reviennent » des royaumes de l'au-delà où ils ont vu, entendu, touché des certitudes. Les morts de Palerme ne « reviennent » pas d'ailleurs. Ils sont restés là, empêtrés dans leur condition humaine ; ayant subi, après le premier trauma de la naissance, le second trauma de l'exhumation. Créatures doublement et infiniment misérables, que l'avantage de se retrouver à huit mille et le bonheur de se serrer les coudes en nombreuse compagnie ne consolent pas d'avoir perdu l'intimité d'un lieu clos. Gorgone, p. 143.***

On peut donc jouer à la mort ou faire jouer les morts en Sicile, et ce jeu avec la représentation du fugace, du précaire, ne laisse pas de surprendre dans sa forme coquine comme dans sa forme fantastique : ce qu'y trouve Dominique Fernandez dans les deux cas est la confirmation de son analyse de la sicilitude, la sensation évidente de se voir confronté à une culture et à un peuple qui n'ont pas les mêmes rapports avec la vie et avec la mort que le reste de l'Europe et même que le reste de l'Italie. Ici, la mort est traitée avec une sorte de dérision mais ce spectacle n'évacue pas la peur, il l'intègre au contraire dans son jeu. Masques, caricatures, facéties et même bouffonneries ne sont que des modulations sur un même thème, celui de la destinée, et qui rendent plus chère encore, à l'écrivain, l'île qui sait si bien jouer, comme lui, des oxymores et des alliances de termes.

Dernières images, enfin, qui montrent elles aussi à quel point la Sicile est le lieu du questionnement de l'identité, celle du fameux tablier mentionné un peu plus haut. Sans rappeler toute l'anecdote de celui-ci, il faut cependant reproduire l'analyse que fait Dominique Fernandez de ce tablier rapiécé :

***Le tablier offert par le mari était beau, de diverses couleurs, à motif floral : mais il avait le défaut d'être d'un seul tenant. Un tablier rapiécé, fait de pièces et de morceaux, est le seul qui puisse convenir à une femme de Sicile : c'est-à-dire un pays qui n'a pas eu une seule identité, mais d'innombrables. Qui a été sicane, sicule, grec, carthaginois, romain, byzantin, normand, souabe, angevin, espagnol, piémontais. Et qui ne sait encore aujourd'hui s'il est italien ou sicilien, ni même s'il fait partie de l'Europe ou de l'Afrique. En sorte que le tablier de la femme de Pietraperzia, rapiécé comme il est, est vraiment l'emblème de la Sicile ; l'image vestimentaire de trois mille ans d'histoire précaire, mouvante et sans cesse recommencée. Son emblème, son drapeau : en loques, mutilé, lamentable, si l'on veut. Mais en même temps fier et glorieux, battant au vent de toute l'énergie vitale de ses couleurs intrépidement juxtaposées. Italie, p. 558.***

Terre de métissages, la Sicile offre un rêve permanent : celui de ne pas savoir l'origine exacte de la richesse naturelle, artistique ou culinaire de ce que l'on y apprécie. Tout a réussi à se fondre ici, à s'unir et à se mélanger contre toute attente, pour produire quelque chose d'original et d'authentique, prêt à accepter de nouvelles richesses venues d'ailleurs pourvu qu'elles puissent aussi s'acclimater aux moeurs et aux latitudes siciliennes. Ce

métissage fondamental, ces couches successives formées par des civilisations différentes, dont Palerme ou Agrigente sont les meilleurs exemples, est en fait pour l'auteur une promesse de voyage sans fin puisque à partir du voyage réel peut commencer, comme dans une poupée russe, un deuxième voyage à travers les siècles et un troisième encore à travers les pays, et ainsi de suite, jusqu'à l'épuisement improbable de ces richesses devenues siciliennes.

Les sources de plaisir dispensées par les enrichissements provoqués par ces différentes vagues d'occupation sont évidentes : la beauté, le raffinement pâtissier, le plaisir de voir la fusion de différentes cultures dans un même lieu. Beauté tout d'abord de ces jeunes gens aux yeux clairs : « Yeux souvent admirables, bleus, verts, dorés, qui ne cessent de nous étonner par leur coupe fendue et leur lumière. Comme à Palerme, le passage des Normands a-t-il laissé des traces au sud de l'île ? » (*Gorgone,* p. 281), beauté que l'auteur voudrait attribuer à ce métissage. Raffinement pâtissier par l'utilisation de toutes les saveurs venues d'ailleurs : « ces confiseries de S. Spirito relèvent plus de la pâtisserie musulmane que du Saint-Esprit chrétien. Heureux exemple de syncrétisme, mais qui n'étonne pas dans cette terre. » (*Palerme,* p. 106). Et enfin, plaisir du voyageur en quête de beautés architecturales, qui s'enchante à Agrigente de cette fusion culturelle et religieuse :

***Akragas, Kerkent, Girgenti, Agrigento : à quel saint se vouer ? Quand peut-on dire que la ville d'Agrigente a été le plus elle-même ? Sous les Grecs ? Sous les Romains ? Sous les Arabes ? Sous les Italiens ? C'est un miracle que les Espagnols ne lui aient pas donné, pendant leur domination, un nom espagnol. Dans son destin onomastique, changeant et précaire, Agrigente résume l'histoire de la Sicile tout entière. L'île n'a cessé de passer de main en main, chaque occupant laissant sa marque. Terre conquise, colonisée, exploitée tant de fois, par tant de prédateurs divers, elle n'a pas une seule identité, mais plusieurs qui se superposent et se contredisent. Est-ce un hasard si Pirandello est né précisément en Agrigente, dans le point le plus instable, le plus vulnérable de la Sicile ? Pirandello, dont les personnages torturés se demandent sans répit qui ils sont, sans jamais découvrir la réponse. Palerme, p. 103.***

Terre non seulement de plaisir et de rêverie où tout se fond et s'intègre pour former un tout, mais aussi véritable moteur de la création pour un écrivain qui voit chaque jour le théâtre d'une vie se dérouler sous yeux, posant les questions essentielles et pathétiques de toute grande oeuvre. On ne s'étonne pas de l'amour de Dominique Fernandez pour la Sicile puisque l'île est aussi le domaine des écrivains et des romanciers : tous les écrivains italiens qui comptent sont siciliens, note-t-il ainsi, et cela semble aller de soi puisque, pour ressentir le besoin d'écrire, il faut aussi ressentir le besoin de se poser des questions. Questions que, pour sa part, l'écrivain tourne et retourne sans cesse depuis qu'il a commencé à faire oeuvre de romancier, à l'âge de neuf ans.

*

L'Italie, depuis le premier voyage, est devenu plus qu'une terre de dépaysement, un port d'attache, le lieu de la découverte du plaisir et celui de la liberté. Ce pays aux facettes multiples et contradictoires est l'occasion de la découverte de soi et a été pour Dominique Fernandez le socle de la constitution de son oeuvre : des relations de voyage jusqu'aux

romans. Mais c'est une Italie personnelle, son Italie, qu'il dépeint et déploie tout au long de ses livres, de *Lettre à Dora* jusqu'au *Dernier des Médicis* en passant par *Dans la main de l'Ange* et *L'École du Sud.* Or, c'est à partir de personnages qui représentent sa vision de l'Italie que se constitue la trame romanesque, reflet des découvertes et des enchantements du voyageur. Loin de n'être qu'un cadre pittoresque, dépaysant pour le lecteur, l'Italie et l'Italien jouent le rôle de révélateurs de l'esprit français : c'est précisément parce que la conception de la vie de Porfirio et celle de Constance étaient incompatibles que l'échec de leur mariage était inévitable.

L'attachement de Dominique Fernandez pour la Sicile, plus particulièrement, s'explique aussi et enfin par le besoin de se créer une sorte de mythe personnel, un mythe de ses propres origines, une figure reconstituée de son propre père, et au-delà, par la recherche de soi-même, par son inlassable quête d'identité. En Italie du Sud et en Sicile, il a le sentiment de retrouver ses racines mexicaines, et en voyageant il se sent sans doute moins étranger puisqu'il rejoint son mythe. Toutefois, si l'on ne peut s'étonner qu'il ait préféré situer *L'École du Sud* dans le cadre sicilien qu'il connaît si bien, avec lequel il s'est si profondément lié, on peut s'étonner toutefois qu'il ait voulu donner une place aussi importante au statut d'étranger en France de son père en modifiant profondément la durée de son éducation à l'étranger : toute l'enfance et l'adolescence pour Porfirio tandis que Ramon n'a passé que quelques mois, bébé, au Mexique, grandissant ensuite auprès de sa mère française à Paris.

Et c'est finalement peut-être plus de Dominique Fernandez lui-même que de son père qu'il s'agit dans *L'École du Sud* quand il est question de montrer la valeur de l'étranger dans la société française, de montrer sa marginalité et sa richesse, comme semble le suggérer ces mots sur le Mexique et sur ses origines mexicaines [186] :

***Ai-je essayé de renouer le fil brisé ? J'avoue que j'ai moi-même un rapport bizarre avec le Mexique, pays qui me fascine et que je tiens pourtant à distance, comme si j'avais peur, une fois que j'y aurais mis le pied, de ne plus jamais en repartir. Je lis tout ce qui est traduit du mexicain ; soeur Juana Inès de la Cruz, Octavio Paz ou Juan Rulfo sont devenus des compagnons. Grand voyageur, j'ai parcouru le monde, mais ne suis allé que deux fois au Mexique, très tard (en 1985 et 1988) et pour de brefs séjours. Il y a une civilisation qui me touche plus que nulle autre au monde, c'est la civilisation baroque, avec son épicentre romain et ses prolongements à l'est jusqu'à Saint-Pétersbourg et à l'ouest jusqu'à Guanajuato. N'est-ce pas mon hérédité mexicaine qui m'a donné le goût d'un art si méconnu et méprisé des Français, le seul parmi les peuples catholiques à l'avoir proscrit de son territoire ? J'ai écrit des romans baroquisants et des livres sur l'art baroque en Italie, en Bavière, en Autriche, célébré les grandes villes baroques d'Europe et d'Amérique latine, Naples, Prague, Saint-Pétersbourg, Séville, Lisbonne, Salvador de Bahia, Ouro Preto, mais, chose curieuse, ce grand domaine baroque qu'est le plateau central du Mexique, entre Zacatecas et***

[186] Texte original, cité d'après la dactylographie de l'auteur, d'un article paru en trad. espagnole (due à Álvaro Uribe) dans le n° de la revue *Biblioteca de México* en grande partie consacré au centenaire de la naissance (1894) et au cinquantenaire de la mort (1944) de Ramon Fernandez. Texte français publié ensuite en mai 1995 dans *ALFIL* (la revue de l'Institut Français d'Amérique Latine à Mexico).

***Oaxaca, je ne l'ai encore que visité. Ce livre sur le baroque mexicain, je sais que je l'écrirai, mais quand ? Ce sera le dernier de la série en tout cas, la fin du cycle. Peur de me laisser engloutir par un pays dont je me sens, mentalement, si proche ? Désir de repousser une tentation qui menacerait mon identité intellectuelle ? Antique appréhension qui, après avoir tenu éloigné le père, empêche le fils de se ressourcer à la vraie origine des Fernandez francisés ? [...] Cependant, le Mexique, avant et après cet aperçu d'une de ses classes sociales assurément les moins sympathiques, m'a toujours habité d'une vie secrète et puissante. Jamais je ne me suis senti français. Bien que n'ayant qu'un quart de sang mexicain, et que, né à Paris, j'y aie fait toutes mes études, j'ai grandi avec le sentiment d'être un étranger dans la culture française. Séduit et en même temps angoissé par la composante mexicaine de ma nature, j'ai trouvé très jeune un compromis me permettant de vivre ma mexicanitude sans aller au Mexique. Ce compromis s'est appelé Italie. Non pas l'Italie du nord et du centre, non pas l'Italie classique de Rome, de Florence, de Venise, mais l'Italie du sud, Naples, où j'ai vécu et enseigné, et la Sicile, où j'ai possédé une maison pendant vingt ans. L'Italie classique me plaît, comme à n'importe quel touriste, alors que je raffole de l'Italie du sud. J'éprouve un bonheur physique et comme un renouveau de mon être seulement après avoir franchi l'ancienne frontière du royaume des Deux-Siciles, à Terracina, entre Rome et Naples. Pourquoi cette prédilection, cette passion pour l'Italie du sud ? Il ne s'agissait au début que d'un instinct irraisonné, que je ne m'expliquais pas et ne cherchais pas à m'expliquer. Pendant de longues années je n'ai établi aucun lien entre cette attirance et ma composante mexicaine. C'est seulement après avoir parcouru le Mexique que j'ai compris pourquoi j'avais acheté une maison en Sicile, où je passais tous mes étés. La Sicile est un petit Mexique : climat, volcans, végétation, cactus, marchés colorés, femmes en noir, églises baroques, moeurs, métissage (avec les Arabes pour les Siciliens, avec les Indiens pour les Mexicains), l'île méditerranéenne m'est apparue soudain comme un fragment éclaté d'Amérique latine, comme un modèle réduit de ce Mexique que je portais en moi sans le savoir. Puis un ami de Bordeaux, l'écrivain Pierre Veilletet, grand connaisseur de l'Espagne, m'a éclairé en me disant : « Mais c'est bien naturel que vous vous trouviez chez vous à Naples et à Palerme ! Ces villes ont été espagnoles pendant deux siècles et demi, comme le Mexique a été espagnol pendant trois siècles. » Je n'avais jamais pensé à cette étroite parenté entre les anciennes colonies espagnoles d'Europe et d'Amérique ; aujourd'hui, elle me paraît évidente.***

# CHAPITRE III : LE RÊVE ALLEMAND

## 1) Un voyage à travers le temps

L'Allemagne n'a fourni matière qu'à deux romans, *L'Amour,* qui montre de façon exemplaire le chemin parcouru par l'auteur à travers le périple accompli par son jeune héros, Friedrich Overbeck, et *Porporino,* mémoires censés être écrits en Allemagne, à

Heidelberg. Quête d'un jeune peintre qui se ressent comme romantique à travers l'Europe secouée par les conquêtes napoléoniennes, *L'Amour* offre le récit de ce destin, confronté aux idéaux romantiques et aux bouleversements provoqués par la découverte de l'art baroque, et reflète l'image de ce que Dominique Fernandez apprécie en Allemagne. Ce n'est pas, assurément, l'Allemagne du miracle économique, l'Allemagne moderne et matérialiste qui intéresse l'écrivain, mais son image passée, ce n'est pas l'héroïsme de Wagner mais le rêve de l'indistinct de Novalis, l'humanisme de Goethe. Bref, aller en Allemagne c'est avant tout faire un voyage dans l'histoire culturelle allemande à travers le romantisme et l'art baroque, et tenter de faire abstraction du culte ridicule du « festival » et du produit culturel qui permet d'offrir l'image de Mozart aux touristes venus, par sens du devoir, assister à la semaine de Salzbourg.

L'image de l'Allemagne actuelle n'est présente que de façon exceptionnelle sous la plume de Dominique Fernandez, pour s'étonner, parfois, pour mentionner un fait d'importance historique, rarement, pour se moquer, souvent, de la morgue d'un public allemand, de sa raideur devant la musique, de son attitude compassée devant les oeuvres d'art.

Répondant aux questions de Manfred Flügge [187], il précise d'ailleurs la nature même de son rêve allemand, la nature de cet amour pour une Allemagne révolue : « J'ai deux pays de préférence, l'Italie qui m'a apporté l'art de vivre, le plaisir, l'opéra, la voix, et l'Allemagne avec laquelle j'ai un rapport plus intellectuel, qui passe à travers ses poètes et ses musiciens. » Il est sans doute nécessaire de compléter un peu cette affirmation puisque, s'il est exact que la littérature, la musique et la peinture allemandes comptent pour l'écrivain, cet intérêt se limite en fait au XVIII$^{e}$ et au XIX$^{e}$ siècles, et l'on serait bien en peine de trouver d'autres exemples d'intérêt pour l'Allemagne du XX$^{e}$ siècle que celui que porte l'auteur à l'action de Hirschfeld, précurseur de la libération homosexuelle dans son pays, ou aux rares survivances du romantisme dans la littérature, comme chez Hermann Hesse.

Dès lors, on l'aura compris, le voyage allemand est un voyage à travers l'histoire de la culture allemande, un voyage intellectuel qui restitue et rend à la vie dans les romans ce qu'a été l'Allemagne romantique, l'Allemagne de la grande aventure onirique et un voyage plus réel à la recherche des traces de la grande aventure baroque...

## 2) Le roman de l'Allemagne romantique

Le premier porte-parole de cet amour pour l'Allemagne romantique est Porporino, qui, dans l'épilogue de ses mémoires, ne se contente pas de dresser le bilan de son aventure individuelle, mais montre aussi comment pour lui le romantisme est au fond l'héritier de l'idéal baroque :

***Ce matin, tandis que je contemple, assis sur un banc, les bords ensoleillés du Neckar, je me rappelle une à une les paroles de don Raimondo. De l'autre côté du fleuve, la forteresse rose, effrangée dans la brume, se détache sur une colline de***

[187] « Entretien avec Dominique Fernandez. Propos recueillis par Manfred Flügge », *Lendemains* (Berlin), 1990, 15$^{e}$ année, n° 58, pp. 138-46.

***bois sombres. Les étudiants se promènent en récitant des vers de Novalis, de Hölderlin. Les nouveaux poètes allemands ont repris, sans le savoir, le message incompris du prince. L'horreur de la réalité, l'apologie du rêve, le refuge dans l'enfance, le sentiment que le rôle assigné à chacun par les lois de la biologie et par les pressions de la société constitue la véritable mutilation, le refus de se laisser emprisonner dans les limites étroites de l'identité individuelle, le désir de se fondre avec l'univers dans une communion mystique — il n'y a pas tellement loin entre les expériences de don Raimondo sur la transmutation des matières ou la résurrection des corps, et cette soif de s'égaler à Dieu par l'anéantissement de soi. Porp., pp. 389-90.***

Le motif de cette parenté entre baroque et romantisme tient à cette capacité à faire rêver, à brouiller les pistes : tous deux doutent de la nature et de l'identité uniques d'un individu, tous deux, face à l'obligation d'être un homme, offrent un refuge, non seulement dans le rêve mais dans l'enfance. Toujours lié à cet idéal romantique, le paysage, — celui des bords du Neckar ou celui de Lübeck —, berce l'individu et le prédispose au rêve de l'indistinct, de l'infini : le rêve romantique comme les héros de l'art baroque proposent de fuir le monde et la réalité. Comment Dominique Fernandez aurait-il pu rester sourd à cet art, lui, qui n'a de cesse de chercher dans l'art l'expression de son rêve intérieur, de montrer que le drame de l'existence humaine est précisément d'être bornée à une seule définition ? La force même de l'évocation d'un paysage romantique suffit pour susciter le rêve d'une nature qui dépasse les définitions et parvient à atteindre les hauteurs du mythe. C'est cette propension à s'égaler à un dieu, à devenir le créateur de sa propre identité, illimitée, que décrit Porporino et qui habite le jeune Friedrich Overbeck.

***Comme ils marchent pensivement sur la berge ! Comme ils ont peu l'air d'appartenir à ce monde ! Les voilà dans la plénitude de leur essence humaine (divine ?), avant d'être engagés par les contraintes de l'âge adulte dans une série d'options restrictives. Leurs poètes favoris leur parlent de femmes inaccessibles, d'amours condamnées. Ils rêvent à ce qu'ils ne peuvent atteindre. Les seules passions dignes des dieux ! La brise agite sur leur front leurs boucles transparentes. L'eau qui s'écoule en murmurant brouille le reflet des maisons. Une vapeur monte sur la frange des collines touchées par le rayon pâle du soleil. Le château en briques roses flotte au milieu des pins noirs. Ô douceur de ces brumes germaniques qui estompent le contour des choses ! Porp., p. 391.***

Harmonie du paysage et de l'état d'âme, accord entre le spectacle qu'offre la nature et les idéaux romantiques. Le style exclamatif indique bien l'état de ferveur que requiert ce rêve, le lieu commun du romantisme est, quant à lui, comme gommé par le présent de ce récit : Porporino décrit ce qu'il voit, commente ce dont il est témoin. Cette quête a une réalité immédiate pour lui, il peut en mesurer l'importance et les effets, il est d'ailleurs lui-même sous le charme de cette nature vaporeuse et séduit par la poésie de cette recherche d'absolu. Et comment ne pas penser que ne se trouvait pas déjà là, dans ce rêve de l'indistinct de l'adolescence germanique, dans la description de cette jeunesse totalement libre, l'idée de Friedrich Overbeck ? Comme si, chez Dominique Fernandez, une aventure ne se fermait pas sur elle-même, mais devait porter en elle le fruit d'une nouvelle quête de l'indistinct, de la liberté et du rêve, comme si un roman portait en lui la possibilité d'un autre roman, la matière ou le sujet d'une autre oeuvre romanesque.

Or, ce plaisir du paysage propice à la rêverie, Dominique Fernandez l'a porté

longtemps en lui sans en faire une matière romanesque, et c'est avec *Porporino,* premier roman historique de Dominique Fernandez, que l'Allemagne romantique fait justement son apparition, pour ensuite montrer un visage plus précis dans *L'Amour.* Avec ce roman, qui met en scène le *Lukasbund* (autrement nommé les Nazaréens), cénacle de peintres et d'artistes traversant l'Europe du début du XIX$^{e}$ siècle pour gagner l'Italie et faire l'apprentissage de leur art et de la vie, l'écrivain livre sa vision du romantisme allemand. Des définitions du romantisme, il a déjà eu l'occasion d'en donner auparavant, et l'on peut voir à quel point l'auteur porte en lui, à travers ses voyages, à travers ses lectures, à travers son oeuvre enfin, une source de fascination et d'inspiration qui finit par prendre forme dans la fiction. Ces deux affirmations, plus particulièrement, semblent susceptibles d'éclairer sa lecture de la quête romantique :

***Veiller aux frontières de l'invisible : c'est la devise du romantisme allemand. Prêter l'oreille aux rumeurs de l'inconscient : c'est l'ambition de la psychanalyse [188]. Parcourir des lieues à pied dans un délicat paysage de collines ; observer les nuages vagabonder dans le ciel ; chauffer ses pauvres hardes de jeune homme à la flamme d'un poêle allumé dans une mansarde avec des brindilles ramassées dans la forêt ; se rendre à l'invitation d'un notable avec la timidité d'un provincial et contempler de loin une jeune fille inaccessible : c'est encore l'Allemagne romantique, de la promenade, du rêve et de la quête idéaliste, l'Allemagne de Novalis et d'Eichendorff, qui revit une dernière fois dans ces nouvelles de Hermann Hesse, écrites en 1903 et 1908, avant la grande tourmente qui allait engloutir à jamais ce paradis poétique [189].***

N'est-ce pas en effet la fuite et la promenade qui déterminent d'abord l'aventure du héros de *L'Amour* ? Fuite des obligations, fuite d'un milieu dont les exigences sont trop fortes, fuite vers un idéal, celui de l'amour qui coïncide avec un idéal esthétique et une recherche artistique. Promenades, dans Lübeck, Vienne, puis dans toutes les cités italiennes visitées, promenades qui ne laissent pas d'évoquer la façon qu'a Dominique Fernandez lui-même de voyager : une sorte de vagabondage méthodique qui n'est pas sans destination mais qui sait se livrer au hasard de la rencontre, aux charmes de l'improvisation.

L'instant du départ de Friedrich est l'occasion d'une première double définition de la pensée romantique : la description du paysage de Lübeck est en effet le moyen d'introduire une première esquisse psychologique du jeune homme, faite par opposition avec celle de son ami, Franz.

***« Comme j'aime cet horizon que rien de pittoresque ne relève et qui ne paraîtrait monotone qu'à ceux qui n'aspirent pas, comme nous, à l'infini ! » disait Franz de sa voix douce et chantante, en s'arrêtant pour contempler au bout d'une rue la plaine qui commence après les dernières maisons. Les arbres eux-mêmes, tous ployés dans la même direction et couchés presque à l'horizontale par le vent qui souffle en permanence de la mer, semblent se refuser à leur rôle de jalons.***

***[188] « Contes du "tramonde" » [Déjà la neige, précédé du Discours du fantastique, par Marcel Schneider], L'Express, 15 juillet 1974.***

***[189] « Nouvelles d'avant la tourmente » [La Conversion de Casanova, par Hermann Hesse], L'Express, 28 juin 1980.***

***Pendant des heures et des heures on peut se promener dans les campagnes du Holstein, sans rencontrer un obstacle où l'oeil s'accroche, où l'esprit se ressaisisse. Les deux amis n'avaient pas eu besoin d'aller jusqu'à la plage qui borde à quelques lieues au nord de la Baltique, pour éprouver la sensation étrange, non pas de marcher sur une terre ferme, mais de flotter en pleine mer, ballottés par les éléments. Friedrich lui aussi, comme Franz et comme tous les Allemands de leur génération, aspirait à l'infini, mais l'indéfini du paysage poméranien n'était pas l'infini des poètes qu'ils aimaient. Cet indéfini lui causait une sensation de malaise. Il n'aurait su expliquer la différence entre fini et indéfini, sinon en faisant remarquer à Franz (mais il n'avait pas osé, tant l'intimidait cette sorte d'extase panthéiste à laquelle s'abandonnait son ami le long des dunes battues par l'ouragan) que certains de leurs écrivains préférés, ceux qui, à la différence du raisonneur, toujours maître de lui et un tantinet « grand pontife » Goethe, leur avaient ouvert les portes du rêve, Hölderlin avec ses odes et ses hymnes, Bretano et Achim von Arnim avec les contes populaires du Cor enchanté de l'enfant, avaient composé leurs oeuvres dans la vallée du Neckar, au milieu de ce décor resserré de collines, de falaises et de vignobles. Et plus précisément à Tübingen et à Heidelberg, villes aux ruelles en pente et tortueuses, cités « pittoresques » s'il en fut, bien que ce cadre, assurément moins grandiose que les landes et les tourbières des environs de Lübeck mais sans doute plus propices à la création, n'eût pas empêché ces auteurs de découvrir qu'il y a plus de choses au ciel et sur la terre que ne le soupçonnent, avec leurs « Lumières » qui n'éclairent que dans une seule direction, les philosophes et encyclopédistes français. Am., pp. 15-6.***

C'est à travers Franz et Friedrich deux premiers visages différents du romantisme qui apparaissent : au romantisme extatique de Franz et à ce rêve de la perte de soi dans l'univers répond un romantisme plus réaliste, au sens où il prend appui sur la réalité, sur un paysage qui suscite la rêverie mais non pas l'extase. Ces deux aspects de la jeunesse romantique sont complétés bientôt, au moment de la création du *Lukasbund*, par d'autres caractérisations plus ou moins liées à une conception esthétique ou morale de la vie et de l'art. La métaphore de la lyre ou celle de l'arc-en-ciel trouvent ainsi une correspondance dans l'échelle même de la pensée romantique, où une gamme étendue est représentée : du romantisme mystique de Franz au romantisme réaliste et psychologique mais non point dépourvu d'un certain lyrisme de Friedrich, en passant par son image révolutionnaire et politique incarnée par Konrad, par une dimension puritaine et rigoriste avec Wilhelm, par une conception plus simple, plus naturelle et plus familiale avec Ludwig, par la naïveté et parfois la niaiserie du jeune Joseph, influençable et suiveur, et, pour finir, par le romantisme brillant de celui qui se doit d'être à l'origine de toutes les modes, anticipant sur les goûts du monde, en fin stratège et en représentant d'une noblesse douée pour tout avec Julius.

Ce que montre en fait Dominique Fernandez à partir de ces deux portraits (ainsi qu'à partir de ceux des autres membres du *Lukasbund*) c'est bien la variété des formes de romantisme. L'initiation au romantisme, le sentiment d'appartenir à cette école commence pour Friedrich dès Lübeck, grâce à un professeur qui lui a fait découvrir les poètes romantiques, se poursuit avec Franz qu'il considère comme son alter ego ; l'éducation artistique prend alors un tour plus intime, plus personnel et plus profond encore, et trouve

sa bouée d'ancrage à Vienne lors de la création du *Lukasbund* qui est conçue comme une réaction de rejet face à l'enseignement classique dispensé à l'Académie. Mais le projet personnel de Friedrich mûrit peu à peu selon un processus d'opposition, opposition à des projets esthétiques qui ne correspondent pas au sien parce qu'ils ne sont pas à la mesure de ses capacités propres. Trois exemples sont particulièrement caractéristiques de cette éducation par élimination : celui de Franz, celui de Beethoven, et enfin celui de Caspar David Friedrich. Le troisième mérite tout particulièrement notre intérêt puisque Friedrich se destine à la peinture et que cette rencontre est déterminante pour lui.

***Caspar David poussa un soupir, comme si d'avoir renoncé à la pure peinture de paysage était une victoire péniblement remportée. Victoire bien relative, nota Friedrich, puisque ce personnage tournait le dos au spectateur et que, une fois de plus, c'était un homme sans visage. Il se dressait devant eux du haut de ce pic inaccessible, mais son regard, son esprit, ses rêves restaient fixés sur les lointains montagneux. Ils avaient sa dépouille sous les yeux, mais son âme flottait au loin, confondue dans l'immensité de l'univers. Cette toile était si belle, la profondeur nuageuse rendue avec un sentiment si poétique de l'espace, il se dégageait de ce paysage déployé jusqu'aux confins du monde une si poignante nostalgie, que Friedrich fut tenté de croire que c'était lui qui avait tort, avec ses exigences de précision et de clarté, et que l'art véritable, le grand art, commence à partir du point où le contour des choses s'estompe dans une nébuleuse de pigments, permettant à l'esprit de planer librement au-dessus de la terre, sans attaches avec les objets qui rapetissent la vision. Caspar David allait et venait dans la petite pièce, comme s'il ne se pardonnait pas d'avoir introduit un être humain dans son tableau. Ne cessant de pousser des soupirs, il tourmentait sa barbe rousse de ses doigts noueux. Le jeune homme, silencieux, n'osait pas interrompre la méditation de son hôte. Il avait besoin lui-même de mettre de l'ordre dans ses idées, après cette révélation que toute la peinture occidentale, les progrès accomplis depuis le Moyen Âge, les découvertes de nouvelles matières colorantes, l'utilisation de l'huile, l'appropriation des lois de la perspective, les perfectionnements successifs du dessin, tout cet effort n'avait peut-être servi qu'à préparer la voie à cette mystérieuse abolition du progrès, de la couleur, du dessin dans le vertige du néant. Am., pp. 77-8.***

La création artistique de Caspar David met en scène d'une façon poignante et presque insupportable pour Friedrich l'individu dans l'univers, sa petitesse face au monde. Cette expérience est celle d'un romantisme noir et torturé, qui nie l'importance de l'existence humaine, qui aspire à l'indistinct par mépris de l'individu. Friedrich comprend là, dans l'atelier de Caspar David, que ce mode d'expression ne saurait lui convenir, à lui qui n'a de cesse de rechercher la netteté du détail et le contour des choses. Ainsi, tandis que le romantisme de Caspar David s'inscrit dans un mouvement de rupture avec les règles esthétiques de la peinture occidentale, le romantisme de Friedrich trouve au contraire son sens à partir d'un héritage artistique et de la tradition qui a pour but de conduire au rêve en partant de formes concrètes et finies. Ce sont en fait deux expériences inconciliables de la peinture et deux conceptions opposées du romantisme, et plus largement de la vie, qui sont ici représentées : d'un côté l'artiste, Caspar David, qui se rêve à l'égal d'un dieu, et de l'autre un artiste, Friedrich, qui se sent puissamment humain et qui n'a pour vocation que d'exprimer cette humanité dans ses aspects les plus réels.

On comprend bien à partir du destin de son héros que Dominique Fernandez a plus d'admiration pour ce rêve romantique désespéré, qui correspond à une angoisse profonde mais surtout à l'expression de la quête de l'Éden primordial où les limites n'existent pas, où le bonheur réside dans un état de non-détermination. La version que Friedrich a de ce rêve n'est pas moins authentique, mais elle est plus modeste parce qu'elle prend forme de façon plus concrète et parce qu'elle se rattache toujours à un effort de définition. L'aventure romantique de Friedrich est d'emblée une aventure intellectuelle et elle trouvera son terme quand le jeune homme aura pris la mesure de ce qu'il est vraiment, tandis que la recherche de Caspar David ne peut qu'être insatisfaite et irraisonnée, non seulement démesurée mais sans mesure, puisque le terrain sur lequel s'avance l'artiste est celui du néant.

*L'Amour* offre aussi un tableau de cette aventure du romantisme allemand à travers l'éducation des sept jeunes gens du *Lukasbund*. Aventure qui ne peut, pour l'auteur, s'accommoder de calculs intéressés ou de préoccupations matérielles, mais dont l'aspect fascinant est de côtoyer le délire et la folie. L'idéalisme pur et sans partage de ces sept compagnons place l'artiste en rupture de ban, solitaire. Le récit le montre bien, du reste : des personnages, seuls ceux qui sont profondément habités par ce rêve restent romantiques, les autres quittent le *Lukasbund* pour rejoindre une destinée familiale, bourgeoise ou politique. Ainsi, seul Franz incarne vraiment cette inquiétante et fascinante destinée romantique qui le conduit au rêve et à la mort. Friedrich, témoin impuissant de l'agonie de son ami, doit comprendre enfin qu'il n'est pas taillé à la mesure de ce rêve et décide de rentrer à Lübeck pour retrouver Élisa et une vie qui corresponde à sa nature limitée.

De ce voyage recomposé dans la fiction, voyage d'une quête romantique pour Friedrich, retenons le motif qui préside à l'interrogation structurante du roman et à celle de l'initiation du jeune peintre : questionnement sur l'identité, sur la place qu'un individu peut espérer occuper dans l'univers, conscience aiguë et désespérée de la nature limitée de l'homme mais rêve de devenir un être libre de toute attache, qui échapperait non seulement aux contraintes sociales mais au carcan de sa propre identité, qui deviendrait alors l'égal d'un ange ou d'un dieu et pourrait espérer renouer avec le mythe des origines.

## 3) L'Allemagne baroque

L'Allemagne romantique est saisie comme l'expression de la perpétuation de l'espoir de l'humanité pour dépasser les limites imposées à l'humanité, mais aussi comme l'héritière de l'Allemagne baroque, elle se constitue par la reprise de thèmes sur la destinée humaine. Mais c'est cette fois un voyage réel qui permet à Dominique Fernandez de découvrir l'art baroque allemand. Il n'a pas découvert l'Allemagne baroque lors de ses premiers voyages : ceux-ci semblent avoir été plus marqués par la fascination, plus intellectuelle et moins immédiate, pour le romantisme allemand, — un amour qui est passé par la poésie, par la lecture, et donc par un mouvement plus individuel, plus solitaire aussi. Or, il faut sans doute se garder d'opposer de façon simpliste l'attrait pour le romantisme et le goût pour l'art baroque, bien que l'un relève d'un penchant premier tandis que l'autre découle d'une volonté plus systématique de découverte d'un mode

d'expression. Nous l'avons vu déjà, en effet, l'amour pour ces deux formes esthétiques se justifie par une conception qui les lie l'une à l'autre dans la lignée historique d'un courant de pensée. Et le voyageur se fera fort, d'ailleurs, de trouver dans une église la synthèse de ces deux expressions artistiques par l'entremise d'une statue qui lui paraît romantique dans le cadre d'une église baroque, celle de Vierzehnheiligen :

***Assis sur une corniche, au sommet du baldaquin, ses jambes chaussées de bottines pendent dans le vide ; il tient ses mains au-dessus de sa tête, posées à plat l'une sur l'autre ; les manches ont glissé le long de ses bras levés ; il regarde de ses yeux globuleux aux paupières tombantes. Que regarde-t-il ? Pourquoi ce geste des mains ? À la fois transparent et énigmatique, ce personnage nous fascine. Un imperceptible dédain flotte sur ses traits indolents. Il semble absent, il semble ailleurs. « Ton festin, Balthasar, ne m'intéresse pas. Je ne me voile pas la face, comme la femme de Wurtzbourg : inutile de m'opposer par un geste de refus à un univers qui ne me concerne pas. Je me croise les mains sur la tête, ça oui, en signe de complète indifférence. » Ni pathos, ni emphase, ni volupté, ni extase, rien de ce qu'on trouve dans les statues baroques. Il ressemble à un garçon meunier qui se serait juché sur le toit du moulin pour y prendre le frais. Il n'appartient plus au monde baroque, il est d'un autre style. Héros non d'opéra, mais de quelque lied de Schubert. Avec ses bottines, son sarrau de toile et son agreste désinvolture, il préfigure la bonhomie vagabonde du siècle suivant. Perle, p. 231.***

C'est dans *Le Banquet des Anges* puis dans *La Perle et le Croissant* que l'Allemagne baroque est présentée et commentée, bilan de plus de vingt voyages en terre germanique (treize en Allemagne de l'Ouest, quatre en Autriche et trois en Allemagne de l'Est) effectués entre 1949 et 1996. Ce ne sont pas moins de cent pages (sans compter les cinquante pages où il est question de l'Autriche et de la Hongrie) qui sont consacrées au territoire allemand. L'Allemagne est l'occasion de nouvelles définitions de l'art baroque, mais aussi de nouvelles interrogations sur la mentalité d'un peuple qui, à un moment de son histoire, s'est exprimé à travers les thèmes et les images de l'art de la Contre-Réforme. Une première mise en garde historique est toutefois nécessaire avant de s'engager dans la relecture de cet épisode allemand : pour Dominique Fernandez, l'Allemagne n'est pas une mais multiple, et, dans le plan de son récit de voyage, il a soin de toujours souligner non seulement les différences fondamentales qui peuvent opposer l'Allemagne de l'Ouest et l'Allemagne de l'Est (qu'il a principalement découvertes avant la chute du mur de Berlin), la Prusse et la Bavière, mais aussi les points communs entre Allemagne, Autriche et Hongrie. C'est donc dans un sens large qu'il faut comprendre ici l'adjectif « allemand ». Sa volonté de synthèse dépasse souvent les strictes définitions des frontières pour mieux faire apparaître le sens profond d'une aventure baroque dans un lieu donné.

Le plaisir sert d'introduction à la définition du baroque allemand, un plaisir enfantin, celui de la gourmandise qui indique la conception de l'existence humaine pour les artistes qui ont conçu et décoré l'église de Birnau. Leçon épicurienne reprise par les stucateurs de l'art baroque qui suscite l'intérêt de l'auteur pour ce propos, pour ce point de vue sur la vie : Dominique Fernandez saisit là l'occasion de donner sa définition de deux notions, le baroque et le rococo, de faire un point sur l'histoire de l'art pour livrer sa propre vision de

l'époque.

***Dieu, peut-être, mais sans pénitence ni ascèse. Et qu'apercevons-nous sur l'autel de droite ? Un petit garçon délicieusement potelé, qui tient une ruche sous son bras, et suce le doigt de son autre main avec une componction gourmande. La statue est de Joseph Feuchtmayer (écrit parfois Feichtmayer), un des plus célèbres stucateurs de l'Allemagne du Sud. Elle date, comme l'église, des années 1750. Est-elle baroque ? Est-elle rococo ? Notions mal définies, car si le baroque, d'un côté, prolonge l'idéal de rigueur et de pureté de la Renaissance (Borromini, Guarini), d'un autre côté on lui doit la fantaisie, l'extravagance décoratives. Bernini lui-même a pu tour à tour se montrer d'une sévérité toute classique [...] et s'abandonner aux plus éperdus délires ornementaux. Alors ? Doit-on appeler rococo le XVIII^e^ siècle, pour le distinguer du XVII^e^ siècle baroque ? Le putto [...] de Feuchtmayer m'inclinerait plutôt à penser que le rococo est la version orale et gustative du baroque. Dans ce monde gourmand et sensuel, de stucs et de sucres, auquel l'Allemagne du Sud nous invite, nul messager ne pouvait nous accueillir plus radieusement. Avec son doigt dans sa bouche, celui que l'opinion populaire appelle Honigschlecker (le Tâte-Miel) ne nous convie-t-il pas à savourer, autant qu'à regarder, les succulences baroques ? Perle, pp. 203-4.***

« Miel et fiel », le titre choisi par Dominique Fernandez pour ce chapitre indique par son antinomie le plan même de sa réflexion sur l'art baroque et sur cette église en particulier : il ne sera pas seulement question de plaisir, il sera aussi question de la mort. Cette alliance de termes parcourt toute l'oeuvre et c'est toujours avec une certaine jubilation que l'auteur en retrouve la trace et l'expression au coeur de la statuaire baroque :

***Ah ! qu'est-ce donc que ceci ? Une pyramide où sont inscrits les noms de tous les abbés, et, sur le côté, un couple extraordinaire : deux squelettes en marbre, dont les os émergent des draperies. Les crânes, les cages thoraciques, les doigts, les mains, horriblement effilés, les longues jambes, surtout, nues, sèches, polies... Affalé aux pieds de la Mort, qui écarte le rideau pour montrer à sa nouvelle proie la place qui lui revient sur la pyramide dans la liste de ceux qu'elle a déjà fauchés, c'est un abbé, dont la mitre couronne encore le front glabre. Il tient une jambe recroquevillée contre lui. L'autre pend dans le vide, fémur, rotule, tibia, péroné, et tous les osselets du pied aussi nets que dans un dessin d'anatomie. [...]Rien ne répugne plus à l'esprit baroque que la notion d'éternité. Les baroques, effrénés vitalistes en adoration devant ce qui bouge, ne s'intéressent qu'à l'individu et au moment, à ce qui est singulier, fugitif, transitoire. La mort, c'est pour eux l'instant, non de la délivrance, mais de la décomposition. Le classique a le goût du funèbre, le baroque le goût du macabre. L'abbé de marbre que nous avons devant nous « ressemble » à ce qu'il était de son vivant. C'est son visage lui-même, ses mains, son corps, mais rongés par le travail destructeur du néant. Perle, pp. 207-8.***

Définition de l'esprit baroque qui pourrait aussi servir de définition à l'esprit fernandezien, à l'un des thèmes structurants de son oeuvre. Le plaisir et la mort, Éros et Thanatos, président à toutes les rencontres baroques et sont les clés des destins de ses héros. Présente toujours aussi, cette fascination pour la représentation de ce qui passe et de ce qui fuit indique cette volonté d'unir des tensions apparemment antagonistes. Le propos progresse encore dans son effort de définition : c'est en Allemagne qu'apparaissent le

plus clairement les différences entre l'art classique et l'art baroque, c'est là qu'à partir d'un instant magique, d'un moment d'émotion pure, la signification de l'oeuvre d'art est exprimée. Le sens naît une fois encore du plaisir et d'une exaltation provoquée par un lieu :

— Regarde ! dit Ferrante en me montrant, sur le pilier de la nef, un ange touché en pleine figure par un rayon du soleil déclinant. Nous comprenons soudain. Toutes les églises de la chrétienté, pour répondre à la prescription théologique selon laquelle les fidèles en prière doivent se tourner vers le tombeau du Christ, sont orientées d'ouest en est, avec leur façade à l'ouest, de sorte que la lumière, toujours également distribuée, ne varie que d'intensité selon la position du soleil. Fischer, par un trait d'audace et de génie, a orienté Ottobeuren du nord au sud. Le soleil du crépuscule, quand il entre par les fenêtres occidentales, pose ses rayons obliques sur les statues de la moitié orientale. Ferrante saisit immédiatement les conséquences d'un tel coup d'État. — Chaque minute va être différente de l'autre ! Le soleil descend très vite et l'éclairage à tout instant changera. S'il te plaît tant, ajoute-t-il en me voyant dévisager dans la première chapelle à gauche un jeune garçon dont le torse jaillit du mur au-dessus de l'autel, reste assis là, jusqu'à ce qu'il sorte de l'ombre. Moi je vais dans le transept, guetter le moment où le rayon frappera saint Sébastien.

***Je m'assieds sur le banc. Six heures et demie du soir, par une splendide journée d'été. J'ai noté l'heure avec exactitude, car le drame qui va se jouer sous mes yeux est étroitement lié à des instants précis, à telles minutes de tel jour. Mon jeune garçon se tient renversé en arrière, un bras replié au-dessus de la tête, souriant, extatique, les paupières baissées. Il attend la lumière, je me prépare à l'attendre avec lui. Pendant qu'une fugue de Bach, ce contemporain de Fischer, bondit des orgues en phrases sinueuses et touffues, tout un peuple de statues s'agite. Sur qui tombera d'abord le rayon ? [...] Entre-temps, le rayon d'ouest rampe doucement sur le mur en direction de mon jeune garçon. Réussira-t-il à l'atteindre ? Lui fera-t-il cette grâce ? Il est sept heures moins le quart. La musique de Bach accompagne de ses trilles impalpablement distillés la lente progression du rayon. Le voici tout près. Rien de plus émouvant que de voir cet adolescent tendre sa tête vers la lumière qui approche. C'est Narcisse épiant la minute qui mettra le mieux sa beauté en valeur. Au-dessus de lui, un putto, gonflant ses joues et agitant ses petits bras semble partager notre attente et faire signe au soleil de ne pas refuser son rayon. Quelle douce angoisse dans cette attente ! Le soleil vient se poser sur la tête du putto, mais je comprends, n'importe qui comprendrait, qu'il le cajole en passant. Qu'importe au plan de l'univers que cet enfant soit éclairé ou reste dans l'ombre ? Le putto lui-même ne montre aucune fierté de ce choix. Le miracle, qui mettrait comme un point final à la création, serait la conjonction de la lumière et de la beauté sur la poitrine du jeune garçon. Mais, justement, l'harmonie parfaite étant atteinte, il n'y aurait plus rien à attendre, plus rien à espérer. Sans désir, sans le sentiment d'un manque, le monde pourrait-il continuer à tourner ? Le rayon passe juste à côté, juste au-dessus du garçon : oui, c'eût été trop accompli, il faut que l'attente recommence demain, entre six heures et sept heures moins le quart, comme elle recommencera tous les jours, à une heure différente selon la saison. Perle, pp. 251-4.***

Cette expérience est capitale puisqu'elle permet de dégager une notion qui appartient spécifiquement à l'art baroque et qui est intimement liée au désir. C'est précisément ce que Dominique Fernandez appelle « le sentiment d'un manque » ; il en fait le ressort dramatique de ce passage, mais également l'élément sur lequel repose l'esthétique baroque. Ainsi naît la définition principale de l'art baroque qui joue avec le désir du spectateur et avec la notion de temps, puisque chaque jour on peut retrouver son même désir, intact et insatisfait, et que chaque jour aussi le théâtre qui s'offre au regard du visiteur ménagera de nouvelles surprises grâce à un spectacle toujours différent. Cette manière de jouer sur l'instabilité, le mouvement et le déséquilibre est bien ce qui séduit d'abord Dominique Fernandez dans ces églises baroques, lui qui apprécie et recherche cette sensation de vertige. Résolument baroque, cette esthétique, qui ne satisfait pas les désirs, qui tient en éveil tous les sens l'enchante parce qu'il ne peut jamais avoir le sentiment d'être comblé. Le rapport au temps de ce type de représentation artistique est aussi un rapport à l'éternité, mais dans un sens radicalement différent de celui qui est visé par les classiques : il ne s'agit pas d'une éternité de la représentation — l'image en soi ne prétend pas restituer et fixer le sens pour toujours —, mais d'une éternité de la quête du spectateur qui viendra admirer l'oeuvre, car, malgré ses efforts pour la saisir et l'appréhender, elle parviendra toujours à se dérober à sa lecture, qui restera toujours partielle et promesse d'être différente à un autre moment. La place que l'art baroque assigne à l'homme, le sens qu'il lui révèle de sa destinée sont des notions que l'écrivain exploite aussi dans son oeuvre, des tensions qui deviennent constitutives de sa propre création et de ses personnages. « C'est cela le baroque : l'art d'éviter la perfection afin de garder au désir toute son acuité. L'art grec comble et apaise ; l'art baroque révèle à l'homme qu'il aura toujours soif. » (*Perle*, p. 254)

C'est là, en Allemagne, que la définition de l'art baroque est dessinée avec le plus de fermeté et de précision ; et pourtant, visitant ce qu'est devenue l'Allemagne aujourd'hui, sa façon de vivre, sa conception de l'existence, Dominique Fernandez ne laisse pas de se demander si l'Allemagne a été et reste vraiment, au fond, un pays baroque. « Mais les Allemands ? N'aiment-ils pas d'abord ce qui est solide, sûr, à l'abri des surprises ? » (*Perle,* p. 280), s'interroge par exemple l'auteur à Munich où il est frappé par le décalage entre le mode de vie et l'art. Deux villes sont principalement à l'origine de cette interrogation : Munich et Salzbourg.

***Parce que Munich est une grosse ville cossue, où les amateurs de cochonnailles risquent de s'étouffer entre les variétés innombrables de saucisses, on oublie que cette ville abrite aussi un des meilleurs opéras du monde — et, pendant le mois de juillet, un festival de musique lyrique qui est peut-être le premier en Europe pour l'abondance et l'excellence des spectacles. Certes, le Hofbraühaus, cette énorme brasserie où Hitler fanatisa ses premiers disciples et qui a échappé aux destructions de la guerre, reste un monument insigne du gigantisme bavarois. Le rez-de-chaussée, réservé aux libations populaires, dégage une odeur écoeurante. Derrière un rideau de fumée refroidie, et dans une grisaille morne où Jérôme Bosch aurait pu situer son enfer, des buveurs lourdement attablés regardent d'un oeil fixe le litre de bière posé devant eux. [...] De temps en temps ils se mettent à beugler une chanson, reprise tout de suite en choeur ; ou bien ils se prennent par le bras et se balancent de droite et de gauche sur les***

***bancs. Cette activité qui consiste à faire au même moment la même chose et qu'ils nomment, selon qu'il s'agit de boire ou de chanter, zusammentrinken, suzammensingen, semble leur procurer une satisfaction indicible. Les larges faces rouges et les bedaines comprimées dans les culottes de cuir brodé pour un peu éclateraient à force de s'épanouir. Perle, pp. 275-6.***

Contraste patent en effet entre cet aspect populaire et vulgaire de Munich, décrit sur un mode réaliste et avec un regard critique, et les goûts raffinés et exigeants du public de l'opéra. Mais comment comprendre que ces deux aspects soient conciliables ? Comment imaginer que cette Allemagne attachée à son folklore soit capable de se livrer à de telles libations collectives et d'apprécier la musique baroque ? Dominique Fernandez, contraint d'observer ce paradoxe, n'est pourtant pas en mesure de l'accepter : il n'a pas de mots assez forts pour critiquer cette « vespérale débauche d'inoffensive vulgarité » qu'il rend même responsable de la montée du nazisme — « où peuvent mener un tel manque d'esprit critique, un instinct grégaire aussi dépourvu de discernement ».

On est bien loin dans cette brasserie de l'esprit de la fête et du plaisir baroques, mais on est loin aussi de ce que Dominique Fernandez appelle l'esprit baroque qui repose essentiellement sur le rapport d'un individu avec une oeuvre d'art à un moment précis : ici au contraire tout est collectif, il faut respecter la loi du plaisir de boire et de manger et se conformer à la règle du plaisir d'être ensemble. Rien de plus éloigné en fait de cette coutume collective que la représentation donnée par l'écrivain de l'art de vivre baroque. Celui-ci, laissant l'homme libre de ne pas rechercher son intérêt, lie le sens du plaisir à un certain fatalisme et n'exalte pas le trivial mais le sentiment de liberté individuelle. Mais au moins Munich parvient-elle à maintenir un équilibre entre ce matérialisme bruyant et le raffinement baroque dispensé par l'opéra ou l'église Saint-Jean-Népomucène décorée par les frères Asam, ce qui ne semble pas être le cas de l'Autriche et de Salzbourg en particulier, sur laquelle le jugement porté est encore plus sévère.

***Salzbourg : petite ville réputée pour le dédale de ses rues pittoresques et de ses passages couverts, pour ses clochers à bulbe, ses enseignes de fer forgé, ses places irrégulières, pour ses fontaines et ses carillons. Que tout cela nous semble mesquin ! D'un côté une rivière boueuse, aux rives dépourvues de charme : de l'autre côté des collines chauves, taillées en muraille abrupte ; et, au milieu, un labyrinthe étriqué de ruelles. Qu'on pense à n'importe quelle cité italienne de la même importance et apparemment du même ton, de la même allure, Urbino, Sienne, Orvieto, on s'apercevra bientôt de ce qui manque à Salzbourg : la couleur, la lumière, l'espace. Le sens de la proportion et de la beauté. Tout ici est coquet, gentil, mièvre. Perle, p. 319.***

Salzbourg qu'il faut apparemment fuir malgré son musée du baroque ou son petit salon de thé, Ratzka, est une ville qui apparaît comme un lieu entièrement dévoué à l'édification de son propre mythe pour attirer les touristes, une ville morte en quelque sorte, une ville avant tout touristique. Ainsi, l'auteur note encore : « Salzbourg, c'est d'abord une grande machine commerciale déguisée sous le nom d'amour de la musique. » Profondément déçu par l'Autriche, Dominique Fernandez porte un jugement sur Salzbourg qui semble sans appel.

Bilan négatif donc pour l'Autriche à l'exception cependant de Graz*, « la seule ville qui [leur] ait plu »,* cité qui exerce le charme du métissage des formes et des cultures sur les

deux voyageurs : *« de cette double proximité avec le Sud et l'Orient, [elle] tire un cachet qui la distingue de l'atmosphère petite-bourgeoise et douillette si insupportable ailleurs* [190] *»* (*Perle,* p. 316).

Mais le voyage en terre germanique ne saurait se terminer sur cette double déception autrichienne car il reste encore les deux grandes villes allemandes, Dresde et Berlin. Toutes deux réservent d'intenses émotions, de vrais moments de plaisir et permettent au commentaire de l'écrivain de s'inscrire dans une visée plus historique.

Ainsi, le chapitre sur Dresde se présente comme la retranscription d'un journal de voyage avec une mention de date et même d'heure :

***Dresde, 27 mai 1994. Cet après-midi, à 17 heures, on pose la première pierre de la reconstruction de la Frauenkirche. Le bombardement qui anéantit en février 1945 ce qui était après Prague la plus cohérente et harmonieuse ville baroque en Europe, détruisit aussi cette église. Il n'en restait debout qu'un mur d'abside et l'encadrement d'une fenêtre. Tout autour, un monceau de ruines. Qu'on n'avait pas trouvé, en quarante-huit ans, le moyen de dégager. Le déblaiement n'a commencé qu'en janvier 1993, après la réunification de l'Allemagne. Durant ces seize derniers mois, chaque pierre des décombres a été recueillie, répertoriée, classée, entreposée sous des auvents. [...] Rien de plus saisissant que cette place de la Frauenkirche, avec les deux moignons de l'église restés debout depuis un demi-siècle, les deux grues géantes mises en place pour la reconstruction, et ces rangées de pierres prêtes à se dresser à nouveau pour ressuciter la gloire de l'ancienne Saxe. Perle, pp. 517-8.***

La relation de voyage devient ici un témoignage historique : le hasard a voulu que le voyageur se trouvât précisément à Dresde le premier jour de la reconstruction. Mais cette mission ne l'empêche nullement de goûter aux autres plaisirs baroques de Dresde et, en particulier, celui provoqué par le Zwinger :

***On appelle de ce nom une vaste cour bornée aux quatre coins par quatre pavillons et bordée par une galerie couverte qui les relie. Une telle description ne laisse pas deviner l'extraordinaire fantaisie de cet ensemble où la gratuité la plus inutile s'épanouit avec un luxe de détails encore jamais atteint. Orangerie ? Trianon ? Couloir de promenade ? Ce n'est ni un château ni un lieu d 'habitation, les pavillons ne servent à rien ; depuis Naples je n'avais pas eu le sentiment aussi vif d'une beauté dépourvue de toute fin. En février 1945, il n'en subsistait que des ruines. Les communistes commencèrent la reconstruction. Nous avions déjà vu deux fois le Zwinger, en 1987 et 1989. Aujourd'hui, la coupole qui surmonte la porte monumentale du côté du canal a été restaurée et dorée à nouveau. Quatre aigles d'or soutiennent au sommet la couronne. Cette porte est une tour creuse, un jeu fantastique d'arcades, de colonnes, de frontons, de statues : pure joie d'exalter le vide. Perle, pp. 518-9.***

[190] Le passage est en italique dans le texte, car c'est un ajout par rapport au *Banquet des anges* pour *La Perle et le Croissant* où l'auteur s'efforce de justifier sa sévérité, de montrer pourquoi l'Autriche est à l'origine d'une si grande déception, pourquoi l'Autriche n'est décidément pas un pays où il peut trouver du plaisir : « Notre déception s'explique aisément. Le fait de travailler dans la capitale des Habsbourg et de côtoyer le pouvoir incita les artistes à développer ce qui nous plaît le moins dans le baroque : l'ostentation, la pompe d'un appareil d'État. » (Perle, p. 317).

Goût de la gratuité, secret d'un édifice qui n'a pas de fonction et qui dévoile ses mystères nuit et jour : lieu ouvert par excellence, le Zwinger réunit toutes les qualités pour charmer le voyageur. Et son émotion devant ce spectacle de reconstitution est à la mesure du goût profond d'un peuple pour les plaisirs de l'art baroque : rien n'est remis en question ici, tout à l'auteur paraît authentique et vrai, et c'est sans doute la raison pour laquelle son attachement est si grand pour Dresde. Au-delà de l'attraction seule de la ville, jouent un rôle considérable, bien sûr, son passé et son histoire, et deux hommes en particulier, qui ont une grande part dans cette séduction : Frédéric-Auguste I$^{er}$, dont est rappelée la conversion au catholicisme qui a permis justement l'expression de l'art baroque dans une province gagnée par la Réforme, et son fils Frédéric-Auguste II, dont la collection de tableaux est à l'origine de l'autre plaisir dispensé par Dresde.

Le chapitre ainsi ouvert sur la reconstruction de l'église baroque du centre de Dresde se referme sur le représentant du plaisir et de l'homosexualité : saint Sébastien. Saluant le goût de Frédéric II, Dominique Fernandez conclut ainsi sur « le héros baroque » par excellence : « De tous les hôtes du paradis, il est l'unique qu'on puisse peindre ou sculpter nu : aussi le voit-on survivre au crépuscule de l'Église et garder intact son rayonnement. » (p. 523) Comment Dominique Fernandez pourrait-il ne pas aimer une ville où l'on continue à ressusciter des monuments baroques et où l'on retrouve l'histoire iconographique du héros de la volupté et de la souffrance ? Il est là chez lui, à Dresde comme à Naples.

Le goût pour Berlin est plus intellectuel sans doute : certes les deux voyageurs prennent un réel plaisir à flâner dans les allées de Postdam, mais cet aspect charmant reste superficiel. L'écrivain n'y trouve que rarement matière à une définition esthétique et éthique du baroque. Le Zeughaus, ancien Arsenal de Berlin provoque ainsi l'émerveillement et la réflexion :

***Rien de plus saisissant que le contraste entre la grandeur prussienne évoquée par les dimensions imposantes de l'Arsenal, et ce déploiement funèbre de héros foudroyés. Götterdämmerung, Tod und Verklärung, devant ces têtes où la fureur guerrière s'épanouit en exaltation de la mort, impossible de ne pas se remémorer les grandes pages de la mythologie allemande. Arrogance belliqueuse et châtiment spectaculaire, tentation du triomphalisme et abandon à la catastrophe, appel de la victoire et chute dans la tragédie, démesure de l'ambition vitaliste et noces finales avec Thanatos, tous ces thèmes de la culture germanique n'ont pas commencé et n'ont pas fini avec les siècles baroques, ils sont apparus avec la légende des Nibelungen, ils se sont continués dans l'oeuvre de Wagner et prolongés jusqu'à l'apocalypse nazie, mais jamais avec autant de frénésie masochiste et de force dramatique que dans cet enclos désert, symbole du désastre et de la malédiction. Jamais non plus comme ici je n'ai senti la modernité du baroque. Ces visages convulsés par les spasmes de l'agonie expriment avec trois cents ans d'avance la gloire grimaçante du néant, lorsque toutes les certitudes se sont écroulées, aussi bien le secours du ciel que les réconforts de la raison. Perle, pp. 530-1.***

Berlin offre à travers ce spectacle la possibilité d'une définition moderne du baroque : le plaisir est ici pour l'auteur non seulement de saisir la formule d'un courant esthétique et d'une façon de penser, mais de se comprendre soi-même aussi, de saisir enfin la raison

pour laquelle l'homme et l'artiste sont tout entiers séduits par ce projet de représentation. La raison de ce goût précis pour le baroque, qui est la conséquence directe de la faillite des « idéologies et des croyances » et qui ne saurait donc se laisser borner à une lecture religieuse ou même croyante, est de nature historique et philosophique, il la précise d'ailleurs lui-même : « Nous sommes plus sensibles désormais à la leçon des baroques, pour qui la vie se réduit à quelques moments de volupté, de souffrance, d'extase, sur fond de danse macabre. » (p. 531). Une conception résolument vitaliste et créatrice de la vie, mais qui est profondément désespérée.

*

L'Allemagne constitue un chapitre paradoxal car ce n'est pas tant l'Allemagne contemporaine qui attire le voyageur mais ce qu'elle peut encore offrir de son passé, il y a donc toujours dans ces pages de la relation de voyage un sentiment partagé, une sorte de gêne à apprécier pleinement ce qui dispense du plaisir ou ce qui est admirable, parce que l'idée ne correspond pas avec le mode de vie des Allemands d'aujourd'hui. Le paradoxe est encore plus fort, on l'a vu, en Autriche où tout se mêle, où les sentiments du voyageur entraînent des jugements d'une sévérité extrême.

Pourtant, l'expérience allemande est capitale : elle offre matière à la définition la plus poussée de l'art et de la pensée baroques, elle constitue donc le socle de la rationalisation d'un goût, d'un plaisir et d'une philosophie.

L'image de l'Allemagne que donne Dominique Fernandez tant dans son roman, *L'Amour,* que dans sa relation de voyage, *La Perle et le Croissant,* conduit enfin le lecteur à s'interroger sur la catégorie esthétique où il pourrait ranger l'oeuvre de l'écrivain : est-il un néo-romantique, comme on a pu l'écrire quelquefois, son oeuvre exaltant des destins individuels qui sont brutalement confrontés à des normes sociales, à des règles ? est-il baroque, comme son goût pour le vertige et l'interrogation perpétuelle sur le sens de l'existence et la place de l'homme dans l'univers pourraient l'indiquer ? ou enfin, est-il classique, pour sa recherche d'une écriture maîtrisée, d'un style pur et d'une composition équilibrée de ses oeuvres ?

# CHAPITRE IV : L'EUROPE CENTRALE : LE HASARD ET LA NÉCESSITÉ ?

## 1) Des amis et des voyages d'exception

Le baroque n'est pas toujours au rendez-vous des voyages de Dominique Fernandez, même de ceux qui lui laissent de puissants souvenirs et qui sont à l'origine de livres où il exprime une autre source de plaisir que celle de l'art baroque. Ce sont souvent des amis qui sont à l'origine de ces déplacements hors du territoire baroque : Alain Lombard et Jean et Sylvie Guillou à Budapest, Norbert Dodille en Roumanie.

Deux courts livres, des guides, l'un, *Budapest,* écrit en 1986 pour les éditions Autrement, l'autre, *Sept visages de Budapest,* écrit en 1994 à la demande de l'Institut Français de Budapest (alors dirigé par Alain Lombard), sont consacrés à la capitale hongroise. Le voyage en Hongrie est donc d'abord justifié par l'amitié, le besoin de découvrir une capitale dont on lui a dit grand bien et où l'on promet un plaisir qui sans être baroque saura le charmer. Ce ne sont pas moins de six voyages en Hongrie qu'effectuent Dominique Fernandez et Ferrante Ferranti en Hongrie entre 1985 et 1988, avant —, donc, la chute du mur de Berlin et la disparition progressive du communisme. Dans le premier de ces deux guides, on retrouve, en dépit de la brièveté du genre, tout ce qui forme l'architecture de la relation de voyage : le goût de la découverte, le besoin de témoigner, le plaisir pris à trouver l'authenticité de la vie, le combat contre les préjugés et les idées reçues. Les impressions d'ensemble qui introduisent le guide montrent précisément ces deux tensions de l'écriture qui toujours se complètent chez le voyageur : décrire et juger.

***Rêvons-nous ? Sommes-nous dans ce qu'on appelle un « pays de l'est » ? Quelle animation dans les rues ! Quelle densité d'automobiles ! Quelle abondance dans les magasins ! Quelle vivacité, quelle gaieté partout ! Si l'on vient de Prague, où devant le moindre cageot de pommes de terre fripées se forme une queue de plusieurs dizaines de personnes, où les boutiques sont vides, où les rues tombent dans le silence et l'obscurité dès neuf heures du soir, Budapest semble une ville prospère et brillante. Même si l'on vient de Vienne, le contraste est patent : entre la tristesse de l'ancienne capitale de l'Empire autrichien, désormais avilie au rang de chef-lieu de province, qui se survit à elle-même grâce à ses collections de tableaux et à son Opéra, comme un musée de la peinture et de la musique, et d'autre part la métropole hongroise, puissamment vitale. Énorme agglomération, de plus de deux millions d'habitants. D'un côté Buda, la vieille ville de Buda construite sur une colline et qui surplombe le fleuve par une terrasse d'où nous contemplons la ville moderne de Pest, sur la rive gauche. [...] Aucune ville peut-être en Europe sauf Paris ne donne une telle impression de grandeur, de force. La nuit, les interminables avenues de Pest étincellent de lumières. (On m'avait dit à Paris : « Attention ! L'intensité électrique est limitée à 25 watts ! Emportez vos ampoules si vous voulez lire dans votre chambre ! » O stupidité des ragots : Budapest est la Ville Lumière de l'Orient ; la seule où subsiste quelque chose du mythe englouti de l'Europe centrale.) Budapest, pp. 5-6.***

Décrire le paysage, donner une impression d'ensemble de la capitale hongroise au lecteur et juger de ses qualités ainsi que de l'impertinence des préjugés occidentaux : en quelques lignes, le ton est donné, il ne s'agit pas seulement de prendre la défense de Budapest mais de montrer à quel point cette ville est admirable, à quel point aussi l'originalité de la ville se fonde sur un tempérament particulier. Budapest fait figure de double exception d'après Dominique Fernandez, exception baroque et exception communiste :

***Si l'on veut se faire une idée de ce qu'était la MittelEuropea à la grande époque de son histoire, c'est à Budapest qu'il convient de séjourner. Ville brillante et gaie, qui a su se dégager très tôt de la morosité communiste, tout en évitant les excès de la société de consommation. Perle, p. 316.***

Le plaisir est d'emblée la donnée essentielle du récit du voyageur ; présent sous ses

quatre aspects habituels, il est au coeur de ce programme magyar, le rythmant et le structurant tout à la fois : plaisir des yeux qui s'enchantent de la beauté du paysage et des secrets de la ville, plaisir du mélomane qui pourra assister tous les soirs à un spectacle différent à l'Opéra, plaisir du gourmand qui, découvrant l'art sucrier de la pâtisserie Vörösmarty, en recevra même l'inspiration d'une nouvelle[191], plaisir du corps, enfin, grâce à l'art des thermes. Programme voluptueux s'il en est, même si l'art baroque n'est pas tout à fait à la hauteur des attentes du voyageur :

***Les trois rues et les maisons trop restaurées de Buda forment un angle pittoresque, sans plus. Aucun architecte d'envergure, aucun sculpteur ni peintre marquant. C'est à Pest, dans les quartiers construits après 1880, que s'est épanoui le génie hongrois : sous la forme des magnifiques créations de l'Art nouveau, avatar moderne des sinuosités baroques. Perle, p. 316.***

Après coup, le jugement porté sur les quartiers baroques de Buda est plus sévère qu'il ne l'était dans les deux petits guides ; certes, la restauration trop soignée, cet aspect neuf et léché d'un quartier ancien n'a jamais conquis entièrement l'écrivain, mais il ne s'était pas alors montré aussi net : « Étrange, insaisissable Budapest, plus jeune dans ses quartiers baroques, décrépite à partir de 1900 ! » (*Budapest,* p. 17). De cette étrangeté, il faisait alors un des traits de la mentalité hongroise, une des caractéristiques qui révèlent le rapport complexe de ce peuple avec son passé. Avec le temps, la critique de la composante baroque s'est donc affermie, quoique l'amour du voyageur pour cette capitale pleine de vie n'ait en rien diminué.

Reste encore, pour illustrer et expliquer l'attachement pour Budapest autrement que par les images de l'Art Nouveau ou les plaisirs des bains revigorants, l'amitié. Liée à la musique et à la pâtisserie, — les deux sources de plaisir semblant ne jamais pouvoir se séparer l'une de l'autre —, cette amitié est celle que Dominique Fernandez a liée avec Jean et Suzanne Guillou auxquels est d'ailleurs dédié *Sept Visages de Budapest*.

***L'église Mátyás, d'un style impur, se transfigure sous l'action de la musique. Le maestro français Jean Guillou aime venir déchaîner sur les grandes orgues, devant un public enthousiaste où dominent les jeunes, quelqu'une des fantaisies échevelées de Liszt, puis les éblouissantes girandoles d'une de ses propres improvisations. Sept Visages, p. 55.***

Une dernière pâtisserie, plus intime que les salons de thé déjà visités, est enfin révélée aux visiteurs avides de plaisir. C'est une sorte d'initiation aux vrais et authentiques plaisirs magyars que propose ici Dominique Fernandez à son lecteur. L'enthousiasme et le bonheur d'avoir pu découvrir ce lieu, grâce à ses amis musiciens, sont à la mesure des voluptés qu'il y a éprouvées. Car une fois encore, la musique semble liée à la gourmandise, une fois encore cette source de volupté est hissée au rang d'étape initiatique et donc de moment privilégié et rare. C'est une ponctuation qui semble habituelle dans le récit de voyage fernandezien mais qui, cependant, reste toujours présentée comme un épisode exceptionnel, où l'on touche à la fois à l'ineffable, à l'authentique et à l'éphémère : comment partager, même par les mots, ce plaisir gourmand (Ferrante Ferranti quant à lui n'a jamais photographié de pâtisseries), cette volupté personnelle ? Comment le voyageur qui se lancerait sur les traces de l'écrivain

[191] « Gourmandise (Les Mystères de la pâtisserie Vörösmarty) », *Le Matin,* 31 décembre 1985.

pourrait-il avoir la certitude de pouvoir retrouver ce talent de l'art sucrier ? Et pourtant il devra bien comprendre, à travers le récit qui lui est livré ici de ce rite pâtissier, qu'il se doit à son tour, pour comprendre la Hongrie, non seulement de se tremper dans ses bains mais de se délecter de ses véritables recettes...

***Nous croyions avoir escaladé les cimes de la jouissance sucrière, mais quand nos amis G. nous eurent emmenés chez Mme Hováth, [...] où l'on accède par la belle porte cochère en bois et un antique escalier de pierre, nous comprîmes à quel point la production commerciale, si exquise soit-elle, trahit la vraie et pure tradition. Mme Hováth, cheveux blancs et regards lumineux, nous accueille dans un salon remplis d'armoires, de tapis, de portraits d'ancêtres et d'un énorme piano dont la lyre s'effondre à peine G. se risque à en manoeuvrer la pédale. Elle est née ici, il y a soixante-et-onze ans, n'en a jamais bougé, malgré les vicissitudes de l'histoire. Son père possédait une confiserie en ville. M. Ruszwurm remarqua son talent et lui proposa de s'associer à la pâtisserie du Château. Mme Horváth détient le secret des recettes que les autres ont perdu ou n'ont pas le génie d'appliquer. Nous nous sommes rendus deux jours de suite chez elle. Elle tenait à nous faire goûter tour à tour : les duchesses, petits fours ovales à base de crème pralinée, blanc d'oeuf et amandes pilées ; le pain de thé, jaune d'oeuf et anis ; le pain de fruit, écorces de melon au citron enchâssées dans une pâte de blanc d'oeuf et de noix ; et deux spécialités ineffables. Si je dis que les krémes sont des feuilletés à la crème Chantilly vanillée, vous rirez de mon enthousiasme. Aussi bien « feuilletés » que « crème » oppose à ce mélange immatériel de friable et de mousseux une épaisse vulgarité lexicale. Et comment évoquer les rétes, gloire absolue de la pâtisserie hongroise, sans se rendre coupable de félonie ? Des feuilletés encore, almás (à la pomme), mákos (au pavot), meggyes (à la griotte et à la noix), servis tièdes, très difficiles à réussir, et qui sont aux rétes vendus dans la boutique du rez-de-chaussée ce qu'est une moelleuse Vénus du Titien à une rêche Madone gothique. Sept Visages, pp. 70-1.***

Sept visages et autant d'adjectifs qui constituent des clés pour entrer dans la voluptueuse Budapest : « éclectique, aquatique, hérétique, rhapsodique, gastronomique, politique, dynamique », qui comme dans une gamme musicale permettraient d'infinies combinaisons, ou, comme dans un livre, de multiples lectures. Aucune relation de voyage n'est pourtant consacrée à Budapest. Justifier l'absence d'expéditions plus approfondies en indiquant que la Hongrie se montre plus marquée par l'Art Nouveau que par l'Art baroque est tentant mais cela ne saurait constituer une raison satisfaisante, puisque toutes les relations de voyage ne sont pas toujours consacrées à l'exploration du territoire baroque. Sans doute la raison existe-t-elle pourtant, et peut-être la lecture d'un livre comme *Rhapsodie roumaine,* dont l'idée peut sembler encore plus paradoxale, encore plus étonnante que la composition de ces deux guides sur Budapest, nous en fournira-t-elle l'explication.

## 2) Pourquoi la Roumanie ?

Comme pour Budapest, l'amitié est à l'origine de la découverte de ce pays : celle que Dominique Fernandez a liée avec Norbert Dodille qui a dirigé l'Institut Français de Bucarest et qui l'a souvent guidé, accompagné dans son initiation roumaine. Quatre

voyages entre 1990 et 1996 sont à l'origine du besoin d'écrire cette *Rhapsodie roumaine* où la soif de découvertes baroques n'est pas étanchée et où il faut donc deviner d'autres motifs, plus humains sans doute, plus intellectuels peut-être. Dans le premier chapitre (« En Roumanie comme en Italie ») qui sert d'introduction au livre, l'écrivain a soin de donner quelques précisions importantes sur ce goût pour la Roumanie, sur la nature même de son regard sur le peuple roumain :

***Nous avons visité la Roumanie (quatre voyages en six ans) comme nous visitons l'Italie ou l'Espagne : décidés, certes, à ne rien ignorer des contraintes où se débat un des peuples les plus malmenés de notre siècle, mais aussi à nous promener, à flâner, à nous arrêter au bord des routes et à parler avec les gens, comme dans n'importe quel pays dont le régime et les dirigeants, temporaires, importent moins que le milieu vital, les ressources humaines, les beautés naturelles, les monuments, les créations passées ou présentes. Quand nous sommes à Rome, songeons-nous à nous demander qui réside au Quirinal ou qui préside le Conseil des ministres ? Cessons donc, quand nous arrivons en Roumanie, d'appliquer une discrimination en elle-même blessante, et demandons-nous plutôt : ce pays, dans ses oeuvres vives, qu'a-t-il à nous apprendre, à nous apporter ? Rhaps., p. 15.***

Nature, culture et authenticité d'un peuple justifient l'entreprise de cette relation de voyage qui fait un peu figure d'exception dans l'oeuvre : il s'agit de combattre des préjugés et de rétablir la vérité sur un pays méconnu et sur lequel, en France, on n'a que des clichés caricaturaux. Tandis que partout en Occident, on n'évoque que la pauvreté, la misère roumaine, Dominique Fernandez choisit, quant à lui, d'évoquer les richesses roumaines et de faire jouer pour son lecteur le levier de la curiosité et de l'amour.

Le projet de ce livre et sa forme, son discours sont on ne peut plus proches du premier livre de voyage qu'il a écrit : *Mère Méditerranée,* où il n'était pas encore vraiment question d'art baroque mais où la passion pour la vie et la description d'une authenticité culturelle et sociale étaient les maîtres mots de l'oeuvre. Comme dans toutes les relations de voyage, on retrouvera cependant un parcours, une progression retraçant l'itinéraire qu'a pu suivre l'écrivain lui-même.

C'est une sorte de carte des goûts fernandeziens que l'on peut dessiner grâce à *Rhapsodie roumaine,* de ses goûts premiers que l'on peut ranger dans différentes grandes rubriques : l'art par la découverte d'artistes originaux et de leurs secrètes sources d'inspiration, le plaisir de découvrir une vision des origines, le goût pour une certaine incurie révélatrice d'une mentalité préservée du progrès et des devoirs, la joie de partager la vie d'un peuple qu'il désire mieux comprendre, la jubilation de comprendre le secret des règles morales d'une société.

Si Dominique Fernandez s'applique à souligner la valeur d'écrivains roumains importants tels que Panaït Istrati, Mircéa Eliade, Eugène Ionesco, Tristan Tzara ou du poète un peu moins connu en France, Paul Celan, c'est avant tout pour souligner l'influence de leur pays d'origine sur leur oeuvre et sur leur pensée. Ici, le projet initial de peindre un portrait juste de la Roumanie est pleinement mis en oeuvre. Ainsi, de Panaït Istrati, Dominique Fernandez souligne non seulement les qualités littéraires et l'originalité de conteur : « phrases souples, d'où s'élève la mélopée du conte, ton oral, bonhomie du

récit parlé, magie incantatoire » (p. 109) ; mais aussi le courage et la lucidité critiques d'un écrivain qui « sept ou huit ans avant Gide, trente ou quarante ans avant Soljenitsyne » a dénoncé « le vice de la dictature soviétique » (p. 111), qui a su peindre très librement aussi « l'homosexualité à la roumaine » dans ses romans. Près d'une vingtaine de pages du chapitre intitulé « Braïla » ont pour but de montrer l'originalité et la valeur du destin peu commun de ce vagabond lettré et prophète. Ces pages sont en fait constituées d'une sorte de portraits croisés de l'écrivain, de Braïla telle qu'il l'a peinte et de la Braïla actuelle, chacun éclairant l'autre par le sens et l'illustration exemplaire qu'il peut fournir. L'anecdote du bac est sans doute la plus révélatrice de cette méthode de lecture d'une civilisation à travers l'expérience du voyage et la connaissance de sa littérature.

***Nous sommes les premiers à embarquer. Et donc, de l'autre côté du fleuve, les premiers à débarquer. C'est ici que les difficultés commencent. Le bac est encombré de camions si lourds que son bord arrive bien au-dessous de celui du débarcadère. Il manque au moins trente centimètres. Svetlana, qui conduit ce jour-là la Peugeot, est une jeune Roumaine blonde, très belle, très élégante. Elle se rend compte tout de suite qu'il est impossible de franchir l'obstacle de la dénivellation. « Essayez quand même ! » lui conseillent les débardeurs, avec cette confiance dans l'impossible aussi passive et absurde que la soumission à l'échec. Svetlana sort de la voiture et les apostrophe dans leur langue. Ils apportent deux poutres, mais les couchent sur le bac l'une à côté de l'autre, en sorte qu'elles ne peuvent favoriser en rien la manoeuvre. Alors la jeune femme, se baissant et empoignant elle-même les madriers, les installe de manière à former un escalier de deux marches. Les costauds, sidérés, regardent, sans rien dire, sans esquisser un seul geste, cette Vénus en manteau de cuir placer le dispositif nécessaire. Elle se remet au volant, réussit à sortir la voiture. Exemple de l'incapacité roumaine. Ces hommes sont des professionnels de la batellerie, ils font le trajet vingt fois par jour, et ils n'ont pas encore trouvé le moyen de résoudre le problème du débarquement, lorsque le bac est trop chargé. Dans ce domaine aussi, rien n'a changé depuis soixante-cinq ans. Au sujet d'un certain monsieur Wolff, ingénieur en chef des docks de Baïla, Istrati écrivait (le Pèlerin du coeur) que « c'est une haute compétence technique et l'un des rares Allemands qui n'aient pas été remplacés par les Roumains sinécuristes, comme c'est le cas depuis qu'on a cru pouvoir se passer des Allemands. On s'en est passé, mais les résultats en sont lamentables. Partout c'est la gabegie, le pillage, l'incapacité. On a dit : "Par nous-mêmes !" Et ce fut le vol et la ruine de la technique "par nous-mêmes" [...] » Rhaps., pp. 118-9.***

Et Dominique Fernandez de conclure après le récit de cette anecdote, qui revêt pour lui, une signification forte, sur « l'éternel conflit entre l'efficacité germanique et l'incurie orientale. Entre le Nord et le Sud » (p. 119), mais, pas plus qu'Istrati, il ne s'exprime pour condamner cette nonchalance car, depuis sa déterminante expérience napolitaine, c'est au contraire un trait qui exerce sur lui une forte séduction : « Les Allemands sont repartis, les élévateurs sont restés, mais les Roumains continuent à se venger de cette concession nécessaire aux lois triviales du commerce en conservant un bac archaïque et des méthodes de débarquement aussi pittoresques qu'inopérantes. » (p. 121). La Roumanie, pour Dominique Fernandez, est une sorte d'enclave dans le monde occidental, et c'est là une des raisons de son goût pour ce pays, ce refus de se plier aux lois modernes du

rendement, cette satisfaction dans la nonchalance et la lenteur. Il y a dans cet amour si particulier une part aussi de nostalgie pour ce que l'écrivain appelle le monde des origines et souvent, dans cette relation de voyage, il offre le récit de quelques scènes qu'il juge authentiques. Ainsi « ce paysage des origines » revêt-il non seulement quelque valeur exemplaire digne d'illustrer l'idée qu'il faut se faire de la Roumanie tout entière, mais est-il, en outre, révélateur d'une attirance pour ce qui est méconnu et parfois méprisé, resté suspendu dans un temps indéterminé :

***Ce sera notre plus beau souvenir de ce premier aperçu du delta : le sentiment d'une vie à part et de quelques survivants isolés, à l'extrémité de l'univers. Ils subsistent, oubliés de tous, descendants de ces fugitifs et de ces hors-la-loi qui trouvèrent refuge au siècle dernier entre les bras grands ouverts du Danube et transformèrent leur passé criminel en dignité patriarcale. Nom roumain du Danube, Dunarea rend mieux, par sa liquidité profuse (en grec, simple coïncidence ? ### = couler, s'écouler, cf. le ##### ### d'Héraclite), la sensation d'un monde fragile, en perpétuel écoulement. Il nous plaît de penser que les forçats évadés, marins déserteurs, Turcs et Russes en rupture de ban, tsiganes pourchassés, aventuriers de tout poil se sont posés ici comme des oiseaux migrateurs, au milieu de ces marais, dans ces terres de passage où le fleuve qui a arrosé les villes les plus chargées d'histoire, traversé Ulm, Ratisbonne, Vienne, Bratislava, Budapest, Belgrade, fécondé les plus illustres civilisations, fédéré de son cours majestueux la culture européenne, sert pour finir d'abri à une peuplade mal identifiée, de marginaux, d'errants, de parias. Rhaps., pp. 124-5.***

Le delta, par ses paysages et par ses riverains, procure sans doute la meilleure synthèse du charme qu'exerce la Roumanie sur Dominique Fernandez : simplicité et beauté d'un paysage où la nature est comme à nu, gentillesse de l'accueil des hommes et des femmes qui, tous, ouvrent leur porte aux voyageurs. L'hospitalité des Roumains est un élément fondamental des récits de *Rhapsodie roumaine* où dans chaque village, si pauvres soient-ils, les habitants insistent pour offrir un repas ou de la nourriture aux voyageurs de passage. Le récit de voyage prend alors en instantanés des images du vrai peuple, des vraies traditions, et se dessine peu à peu sous les yeux du lecteur une sorte de portrait moral de la civilisation roumaine au coeur de ses villages. Nous ne retiendrons de ces multiples tranches de vie qu'un repas offert par des fermiers parce qu'il montre tout à la fois les qualités de ce peuple et la volonté de l'auteur de faire de cette anecdote la base de son analyse, de ses commentaires :

***Il manque du bois pour le fourneau. Ildico s'empare de la scie et, toujours en souliers roses à talon aiguille et en minijupe, s'arc-boutant contre le tas de rondins, elle débite des bûches avec une dextérité toute virile. Puis, tandis que l'interminable mamaliga mijote à feu doux, la voilà qui entasse sur ses bras une lourde charge de couvertures et de peaux de mouton. Nous ayant priés de la suivre, elle ouvre la grille arrière de la cour, s'avance entre les épis de maïs sur un sentier à peine tracé et nous conduit, au-delà du champ, jusqu'à un petit pré qui surplombe la rivière. « Reposez-vous au soleil jusqu'à ce que le repas soit prêt », dit-elle en roumain à Norbert. Elle étale les couvertures dans l'herbe, pour l'isolation, ensuite, pour notre confort, les épaisses peaux de mouton. Ce décor de sérail rustique ainsi aménagé, elle nous laisse pour retourner à ses tâches ménagères. Femme « moderne », indépendante, qui n'a rien d'une odalisque***

***turque, Ildico garde pourtant, à l'égard du sexe masculin, une révérence pleine d'égards. [...] Le repas a lieu dans la chambre à coucher de la jeune femme, entre la commode, la télévision et les canapés, ce qui la force à un va-et-vient continuel d'une maison à l'autre. Sa mère ne mange pas avec nous ; comme en Sicile, elle reste à la cuisine pendant qu'elle reçoit des étrangers. [...] Ildico qui n'hésite pas à planter ses talons aiguilles dans les excréments de la basse-cour, tient à observer pour nous le code d'un cérémonial suranné. Rhaps., pp. 245-6.***

Hospitalité et raffinement dans le dénuement, simplicité et respect de règles strictes : tout dans cette scène semble relever du paradoxe et de l'inattendu. Situation de la femme, conditions de vie de la société, tout représente un intérêt pour l'auteur et jamais sans doute depuis que la relation de voyage a pris sa forme définitive, les portraits d'hommes et de femmes, réalisés tant par le photographe que par l'écrivain, n'ont été aussi nombreux que dans *Rhapsodie roumaine,* livre qu'il faut ici rapprocher de *L'Or des tropiques*, non seulement en raison de cet attachement pour des corps et des visages mais aussi parce que le mode de vie décrit y est, par certains aspects, semblable (simplicité et pauvreté, débrouillardise et courage) et parce que ce sont deux pays où se rencontrent, où vivent des hommes de races et d'origines différentes. C'est une indéniable fascination pour les tsiganes qui se dégage des pages consacrées à Bucarest, où, sans nier nullement le racisme dont ils sont victimes, Dominique Fernandez et Ferrante Ferranti mettent en valeur la beauté physique de ces hommes et de ces femmes, leur charme et leur noblesse, mais ne cachant rien des anecdotes qui émaillent leur rencontre avec ce peuple de nomades proscrits.

***À peine s'est-on arrêté pour regarder le magnifique spectacle de ces hommes et de ces femmes au teint de brique, minces, droits, de vrais seigneurs sous leurs oripeaux bigarrés, qu'une nuée d'enfants accourent à toute vitesse pour mendier des cigarettes, de l'argent. Relevant leur jupe sur leurs pieds nus, les femmes foncent à leur tour. Bientôt elles sont sur vous, contre vous, avec cette technique de l'attouchement multiple, de la visite au corps, de la caresse fouilleuse, avec cette dextérité digitale, avec cet art d'inspecter en un rien de temps le contenu de vos poches, tout en endormant par leur mélopée nasillarde vos réflexes de défense. Le sel moyen, peu glorieux, de repousser cette molle, flasque, tétanisante agression, est de prendre la fuite, avant que les hommes n'arrivent en renfort. On les dit armés et prompts à jouer du couteau : une rumeur, sans soute, mais qui n'incite guère à la confiance. Rhaps., p. 145.***

C'est, malgré le désagrément de la situation, un sentiment de sympathie, sinon d'admiration pour ce peuple, qui domine tout le récit. Loin de porter un quelconque jugement sur ces voleurs, Dominique Fernandez semble considérer leur agression comme une contrepartie de la beauté et de l'exclusion, non pas seulement comme une conséquence sociale et économique mais comme un fait qui révèle l'authenticité de ce peuple, sa marginalité. On peut d'ailleurs comparer cette scène de *Rhapsodie roumaine* avec deux autres récits similaires dans *L'Or des tropiques* (pp. 120, 177-8) : l'agression, c'est là un risque que le voyageur doit savoir accepter, auquel il doit se préparer. La dimension initiatique du voyage tient aussi à cette réalité, indispensable pour apprécier comme un jeu, comme un rite naturel, un « art », ces épisodes où se mêlent la peur et le plaisir : peur d'être volé, peur même de mourir d'une agression mal conduite, mais plaisir de voir opérer le voleur, expert, rapide, maîtrisant parfaitement à Bucarest la technique de

l'attouchement, à Bahia celle de l'affrontement, à Belém celle de la ruse. Ces techniques sont assimilées à des méthodes ancestrales de chasse, des gestes qui attestent de la perpétuité d'une culture. Il ne sera donc question ni de racisme ni même de mécontentement, mais au contraire d'une certaine satisfaction de constater que le voyage mène bien vers ces rives où le voyageur pourra rencontrer les derniers survivants de civilisations véritables, les derniers vrais parias non acquis encore aux règles de la société moderne, de telle sorte que ce sera à lui, voyageur et potentielle victime, d'avoir honte de fuir devant ces « seigneurs »...

Inversion des termes, retournement du commentaire attendu de la situation, tout, dans ces récits évoque les représentations structurantes du plaisir dans l'oeuvre romanesque où la volupté est liée à une sensation de mort provoquée par une agression réelle.

Reste encore, avant de quitter ce lieu si authentique mais si peu baroque, à expliciter le titre même de cette relation de voyage : *Rhapsodie roumaine.* Il s'agit d'abord du titre d'un spectacle dont la publicité est assurée par une affiche, « une "féerie sur glace" (en français) dont les attraits louches semblent fasciner les badauds, privés sous la dictature de tout spectacle qui pût contenir quelque suggestion érotique » (p. 193). C'est pour l'auteur l'occasion de parfaire son analyse de l'opposition des deux mondes, tsigane et roumain, qui se côtoient en Roumanie, c'est là qu'il trouve matière à la composition d'un chant libre, d'inspiration nationale et populaire, dans cette recherche d'une définition, en tenant compte de tous les contrastes de ce pays. La raison même du racisme des Roumains envers les tsiganes, il l'explique par ce rapport à la liberté et à l'érotisme dont les premiers ont été privés et dont les seconds sont les rois :

***L'érotisme, nous l'avons vu s'épanouir dans la noce tsigane de l'hôtel Bulevard, calea Victoriei, où nous étions entrés, attirés par une obsédante, lancinante mélopée. Un banquet de plusieurs dizaines de couverts était dressé dans une salle louée, sans doute assez cher, ce qui indique que tous les romanichels ne courent pas dépenaillés sur les routes. Ceux de la noce m'ont révélé quel autre danger, pour les Roumains élevés depuis un demi-siècle dans le puritanisme socialiste, présentent les tsiganes. Dans un espace minuscule, ménagé entre les tables du festin et la plate-forme de l'orchestre, se trémoussaient presque sur place, la mariée et quelques-unes de ses parentes ou amies. [...] Noiraude, obstinée, frénétique, elle s'offrait à tous les regards, dans sa nudité aussi peu virginale que possible, du moins d'après nos idées, qu'elles soient chrétiennes ou marxistes. Aucune autre occasion n'aurait pu rendre plus perceptibles la différence des cultures, et le vieux fonds, archaïque, « primitif », sauvage où puise la tribu des errants, pour qui une cérémonie nuptiale n'est ni un acte religieux ni un contrat social mais une ruée dans l'interdit. Rhaps., pp. 194-5.***

Ainsi, la rhapsodie roumaine de Dominique Fernandez correspond bien au projet de conter et montrer quelle est selon lui l'image de la Roumanie, de décrire son peuple tel qu'il apparaît dans ses contradictions et ses richesses, dans sa pauvreté et sa beauté, librement, sans se laisser influencer ni par les préjugés compassés d'un Occident à la recherche de scandales ni par les témoignages passés... Telle une oeuvre musicale, la relation de voyages expose des thèmes centraux qui sont repris, transformés et enrichis tout au long de l'ouvrage et qui font office de symboles d'un pays : le village en bois, la

*mamaliga*, la pomme et le berger. Le plaisir roumain pourrait ainsi se résumer au plaisir de la rencontre d'un peuple qui n'a pas perdu son authenticité et dont le dénuement même favorise la découverte de la pureté et de la vérité. En quelque sorte, la Roumanie représente une île, un territoire d'exception dans l'Europe acquise au progrès, un lieu où l'écrivain a la joie de retrouver les sensations qui l'ont poussé vers le voyage au moment où il découvrait l'Italie du Sud et la Sicile : sous son refus du progrès une culture des origines, à travers son fatalisme une conception particulière de l'existence, et dans son incurie le secret du bonheur.

## 3) La Pologne ou l'étape obligée

Pour être complet, Dominique Fernandez se devait de visiter la Pologne baroque, quoique celle-ci soit au nombre de ces pays européens pour lesquels il ne ressent attirance et éprouve parfois même une certaine méfiance. L'étape polonaise répond donc à la nécessité du projet de la relation de voyage sur l'Europe baroque : l'écrivain ne s'y est d'ailleurs rendu qu'une seule fois, en 1988, ce qui à soi seul montre le peu de plaisir qu'il y a trouvé et le peu d'intérêt qu'il ressent pour ce pays auquel il ne consacre que neuf pages dans *La Perle et le Croissant*.

Ce n'est pas sans réserve qu'il est prêt à s'enthousiasmer pour les beautés de Cracovie « admirable et touchante », où « tout était noir, éteint, à l'abandon » (p. 533) car « les édifices historiques attestant l'éclat d'une ancienne gloire appartiennent sans exception au Moyen Âge ou à la Renaissance » (p. 533), et surtout parce que ce pays n'a jamais été vraiment baroque. Selon lui, cet art n'a pas correspondu à une réalité mentale et les exemples de baroque polonais ne sont que des mises en oeuvre de la rhétorique baroque, une série d'exercices scolaires plus ou moins réussis mais sans invention, sans souci d'appropriation. À Varsovie, le jugement est plus définitif encore : les Polonais n'ont jamais été et ne seront jamais un peuple baroque :

***La ville fut détruite à 96 p. cent pendant la dernière guerre. Ils ont reconstruit un certain nombre d'édifices —y compris des églises baroques, objets de leur suspicion. Le décor de Sainte-Anna, par exemple, a été minutieusement reconstitué. Scrupules archéologiques, dont on se demande s'ils ne cachent pas une arrière-pensée persifleuse. [...] Pourquoi, à Varsovie, le neuf a-t-il l'air faux ? Anges mal aimés, auxquels ne manquent ni la beauté des formes ni l'élégance des attitudes, mais le souffle de la vie. Perle, p. 536.***

Un seul exemple de « vrai baroque » d'après l'auteur, à l'église de Swieta Lipka. C'était trop peu sans doute pour justifier d'autres voyages en Pologne pour s'éprendre de ce pays qui a tant résisté à la leçon baroque et qui continue, d'après Dominique Fernandez, à résister.

## 4) Prague et la Bohème : Baroque et Ironie ?

Prague et la Bohême représentent de vraies raisons affectives de s'attacher à l'art baroque et à un pays. Tout ici semble fait pour séduire Dominique Fernandez : la variété des paysages, l'originalité de la pensée d'un peuple, son don pour l'autodérision, sa

résistance à l'oppression étrangère, sa vitalité culturelle. Ce ne sont pas moins de six voyages qu'effectuent Dominique Fernandez et Ferrante Ferranti entre 1983 et 1996 à Prague et en Bohême où ils comptent des amis français et tchèques. Ici encore, il n'est pas inutile de faire la différence entre les voyages effectués avant la chute du communisme et ceux qui ont eu lieu après, au moment où le tourisme de masse a commencé à exploiter Prague de façon systématique. *Le Banquet des anges, La Perle et le Croissant* et un album réalisé pour les éditions Stock, *Prague et la Bohême,* font la preuve de cette admiration pour un pays si particulier et si raffiné.

Nous avons vu comment en Italie et en Allemagne Dominique Fernandez trouvait matière à la définition de l'art baroque, comment ces deux pays ont contribué à l'écriture d'une grammaire baroque, à l'établissement de règles et de principes. Or, ces données acquises et comprises, tout le génie d'un peuple consiste, selon l'écrivain, à l'utilisation des moyens esthétiques pour les mettre au service d'un esprit particulier et de moeurs spécifiques, c'est là que l'on peut mesurer, selon lui, l'adéquation de la mentalité d'un peuple à une expression artistique ou la superficialité de son propos. Il s'agit donc de cerner et d'interroger l'originalité du baroque tchèque afin de montrer en quoi l'art baroque est particulièrement susceptible d'exprimer les complexités de l'âme tchèque.

Un premier aspect du récit de voyage en Bohême et à Prague étonne tout d'abord le lecteur : c'est la transformation du récit lui-même, qui devient journal. Dès le premier voyage de 1983, la visite de Prague est liée à un sentiment de précarité, comme si le spectacle auquel est convié l'écrivain apparaissait d'emblée comme extraordinaire et éphémère. Dominique Fernandez s'étonne d'ailleurs de son besoin de dater son récit et fournit une ébauche d'explication : « Sentiment, ici, que le temps est plus précieux qu'ailleurs, qu'il faut en compter les moments. Aucune journée n'est semblable à l'autre. Intensité de chaque minute. » (p. 419). Le cours de l'histoire a déjoué, en partie, ces conclusions : la capitale tchèque libérée du communisme et de l'interminable liste des interdits est l'objet d'un autre péril que l'auteur juge tout aussi inquiétant, celui du tourisme.

***Jusqu'à une date récente, tout livre sur Prague se devait d'être une oraison funèbre. Déploration d'une ville opprimée, écrasée, éteinte, vouée à la mélancolie de ses ruelles noires et délabrées. Une longue suite de défaites avait laissé dans la capitale de la Bohême des stigmates indélébiles. Ces palais décrépits, ces candélabres rongés, ces statues effritées, ces escaliers aux marches disjointes, ces échafaudages vermoulus, c'étaient les signes tangibles d'une histoire ininterrompue d'échecs et d'outrages. [...] Et puis tout a changé, en 1989, avec une soudaineté foudroyante : Révolution de velours, les Tchèques libres, Havel président, ouverture brusque et euphorique à l'occident, invasion des touristes. Prague, naguère déserte, est devenue en cinq ans la ville la plus visitée du monde. Faut-il s'en réjouir sans réserve ? L'embardée n'a-t-elle pas été trop brutale ? La capitale de la Bohême, anesthésiée par des siècles de vassalité, n'a pas eu les moyens de négocier les conditions de sa libération ni de résister aux sous-produits funestes de la liberté : une économie sauvage de marché, l'inflation, l'irruption de la vulgarité occidentale, l'arrogance prédatrice de millions d'intrus. Austère et puritaine depuis cinq cents ans — et c'était une partie de son charme —, Prague a été livrée sans défense à la curiosité obscène***

***des étrangers. Ils y accourent pour des motifs équivoques : parce que c'est devenu un endroit à la mode, et que le séjour y coûte dix fois moins qu'à Taormine ou Venise. Par hordes destructrices, ils obstruent le pont Charles et piétinent les fragiles monuments. Prague, pp. 13-4.***

Toujours en danger, toujours menacée, Prague exerce son charme, mais comme un lieu où il ne sera plus possible, désormais, de goûter en solitaire et en privilégié aux beautés baroques. Attitude contradictoire d'un auteur qui a contribué par ses livres enthousiastes à attirer des voyageurs sur ses traces ? Pas vraiment au fond, puisqu'il est certain, quant à lui, de s'adresser à des lecteurs pour qui la culture, la littérature et l'art comptent vraiment, qui n'envisagent pas le voyage comme une obligation à la mode mais comme la satisfaction d'un désir véritable, d'une curiosité profonde. Là est sans doute une autre clé de la littérature de voyage de Dominique Fernandez : le lecteur est choisi, l'initiation n'est pas à la portée de n'importe quel voyageur. Le propos cité plus haut peut donc avoir valeur d'avertissement : *Prague et la Bohême* ne s'adresse pas à celui qui veut « faire » Prague après avoir « fait » Rome ou Vienne.

Car il est question, sous la plume de Dominique Fernandez, de l'esprit et de la culture tchèques, les monuments célèbres ne seront pas évoqués comme des stations obligées pour l'honnête touriste mais comme autant de révélations, commentées et interprétées. Et, pour satisfaire cette volonté, ce n'est pas seulement la forme même du journal que choisit l'auteur mais aussi celle du dialogue. C'est en effet à travers une discussion passionnée entre Jirí et Dominique Fernandez que prend peu à peu tout son sens et toute sa grandeur l'idée d'une âme et d'un esprit tchèques. L'apparition de Jirí dans la chronique de voyage tient du mystère. Comment l'écrivain l'a-t-il rencontré vraiment[192] ? Le lecteur ne peut à aucun moment le deviner. Cultivé, d'une intelligence supérieure et d'une lucidité mordante, il joue le rôle d'un guide et d'un initiateur dans le labyrinthe pragois mais son discours est toujours empreint d'ironie et d'autodérision.

Des figures symboliques de Prague se dégagent du récit de voyage, et tout d'abord celle de l'atlante, qui, selon l'auteur, représente le mieux la complexité du peuple tchèque :

***Quatre atlantes encadrent le portail du palais Clam-Gallas. Figures puissantes, trapues, que le grand Braun en personne a sculptées. Beaucoup d'autres atlantes à Prague, dont les deux magnifiques du palais Schönborn. L'atlante : personnage baroque (souvenons-nous de Puget) mais qui convient spécialement bien ici, où Jan Hus aurait pu être représenté dans cette pose. Effort héroïque pour rester debout sous le fardeau de l'adversité, et en même temps accablement sous un poids décidément trop lourd, n'est-ce pas le thème même de l'histoire tchèque ? Les atlantes luttent et subissent à la fois, et l'on ne sait s'ils éprouvent plus de bonheur dans la résistance ou dans la soumission. Perle, p. 395.***

À Prague, plus qu'ailleurs peut-être, Dominique Fernandez s'acharne à montrer les motifs

192 « Jirí » est le pseudonyme que choisit Dominique Fernandez pour parler de Václav Jamek dans *Le Banquet des anges.* Celui-ci, traducteur et écrivain, publiera en français chez Grasset (grâce à Dominique Fernandez) son *Traité des courtes merveilles,* livre que couronnera le prix Médicis, et deviendra l'attaché culturel de l'ambassade de la République tchèque en France en 1995. Dominique Fernandez évoque cette rencontre comme le fruit du hasard : « Nous avons rencontré Jirí hier au soir à la sortie du concert de la Philharmonique » (p. 405) et ne donne pas d'autres explications.

profonds, historiques, sociaux et culturels de l'appropriation de l'esthétique baroque et souvent contre le point de vue des Pragois eux-mêmes. Il y a dans cette fougue démonstrative et explicative une volonté de réhabilitation mais aussi l'expression d'une profonde admiration contre lesquelles une personnalité comme celle de Jirí lutte de toutes ses forces, et qu'il finit, paradoxalement, par encourager. Le dialogue de la journée du jeudi 23 juin 1983 — retranscrit avec un soin presque journalistique, une précision historique —, vient fournir l'illustration exemplaire de cette opposition pragoise à l'admiration étrangère.

Et c'est dans l'église de Saint-Nicolas-de-la-Malá-Strana qu'une idée plus précise de l'originalité pragoise du baroque prend corps sous la plume de Dominique Fernandez qui, à partir de la statue de saint Cyrille d'Alexandrie, établit un lien entre cette expression baroque et le fond du discours de Jirí :

***Cette absence de pathos nous met aux antipodes du baroque romain. La même scène sculptée par Bernini ou par un de ses élèves n'eût pas abouti à un constat policier aussi dépourvu de sentiment. Songeons aux pâmoisons de Thérèse devant son ange, aux langueurs des innombrables Sébastien, aux extatiques redditions des martyrs italiens. Les vaincus de Prague n'ont pas droit à la volupté de la souffrance : il ne leur est permis que de mourir. Inutile de me demander plus longtemps si les artistes locaux ont réussi à se dégager de l'imitation étrangère : voilà un exemple magnifique de baroque, mais de baroque original, adapté à la situation et à la mentalité d'un pays où dès le XVIII$^{e}$ siècle les relations entre le pouvoir et les citoyens ont été empreintes de cette neutralité professionnelle qui s'est affinée ensuite jusqu'à la perfection bureaucratique atteinte aujourd'hui. Perle, p. 424.***

« Modernité », « fatalité abstraite », peut-on encore lire pour qualifier cette oeuvre si éloignée du baroque italien, où l'écrivain peut déceler les rouages d'une société et son influence sur la littérature, où il trouve l'explication de l'originalité mystérieuse de l'ironie de Kafka, celle aussi de Milan Kundera. Et la fascination même qui naît de ces pages tient des souffrances d'un peuple et de son acceptation de celles-ci, de ce traitement artistique sans compassion des thèmes centraux de l'art baroque. Ainsi, l'originalité de Brokof pour traiter le thème de la mort donne lieu à l'expression d'une plus grande violence dans les images choisies pour dresser un monument funéraire en l'honneur du comte Wratislav de Mitrovice dans l'église Saint-Jacques, et, partant, suscite un enthousiasme particulier de la part de l'auteur, qui admire l'audace esthétique et morale d'un pays qui regarde la réalité avec un état d'esprit si différent :

***Rarement on a exprimé avec autant de réalisme et de cruauté les ravages de l'âge : figure creusée jusqu'à l'os, dont le nez réduit à une arête effilée, le regard aveugle au fond des orbites semblables à deux trous, la bouche édentée à moitié recouverte par une barbe inculte, suggère le dernier degré de l'usure et de la destruction. Mais non de la faiblesse : la paire de puissantes ailes attachées aux épaules et le corps lui-même, dont la maigreur souligne le jeu intact des muscles, indiquent une vigueur inépuisable. Ce vieillard est de bien plus grande taille que l'ange, on sent que son pouvoir est sans commune mesure avec le frivole privilège de souffler dans un tube de cuivre et de promener çà et là dans les airs une silhouette gracieuse. Ce vieillard n'est pas la Mort habituelle des tombeaux, il***

***est le Temps. Voilà l'idée de génie du sculpteur, qui distingue ce monument de tous les monuments funéraires baroques. Voir un squelette saisir sa proie, comme dans les tombeaux de Bernini à Saint-Pierre de Rome, comme à Salem, permet au spectateur de se dire : je ne suis pas concerné. Point de crâne nu ici, point de tibias à découvert, point de cliquetis d'ossements, point de charge macabre. Rien de tout cet attirail à faire peur, qui n'impressionne plus à force de vouloir trop impressionner. Mais le Temps, représenté dans sa force implacable, dans sa puissance inouïe de destruction, le Temps qui obnubile chacun de nous alors que la mort n'obsède que certains, le Temps attaché à nous dès le choc de la naissance comme un ennemi qui ne nous lâchera plus et qui aura raison, non seulement de notre vie — ce qui n'est qu'une minute désagréable à passer — mais de nos rêves, de nos espoirs, de nos ambitions, souvent de nos affections les plus chères, le Temps qui nous fera regarder comme différente une personne que nous avons aimée : Chronos enfin, le Chronos légendaire des Grecs, le maître absolu de toutes choses sur la terre, l'adversaire acharné qui ruine tous nos efforts et ne laisse aucune de nos illusions debout, Brokof l'a saisi dans son horreur et son immensité mythiques. Perle, pp. 436-7.***

Ce n'est pas seulement l'admiration d'un homme pour une oeuvre d'art qui transparaît à travers ces lignes, c'est aussi et surtout le sentiment d'être personnellement concerné par cette oeuvre : l'écrivain, abandonnant la généralité d'un propos pour s'impliquer lui-même dans son interprétation de l'oeuvre en employant le pronom « nous », donne à cette occasion un bref mais pénétrant aperçu de sa conception de l'existence humaine et de la mort. Ici, le lecteur comprend un des motifs de la passion tchèque de Dominique Fernandez : celui-ci n'est pas seulement en train de parler d'art baroque, il se trouve au contact d'artistes qui ont trouvé un langage qu'il reconnaît comme sien, il ne peut se contenter de dialoguer ici avec ce qui est admirable, il doit admettre que son émotion est due à la sensation profonde de toucher une part de la vérité qu'il recherche dans toute oeuvre et dans ses propres romans, cette interrogation sans complaisance sur soi-même, cette remise en question perpétuelle du sens de la destinée d'un homme à partir de ce qui en fixe le sens, le secret de la mort et donc celui de la vie.

Le questionnement commencé à partir de ce monument funéraire de Brokof est approfondi et augmenté à partir d'une autre oeuvre, de Braun cette fois-ci, découverte grâce à une jeune femme, Lubomira, qui ouvre les salles interdites (« fermées *sine die »)* du couvent Saint-Georges aux deux voyageurs pour leur laisser découvrir saint Jude Thaddée.

***Jude Thaddée, la tête levée vers le ciel, tend une main devant lui d'un geste ample et puissant ; vieillard en transe, il porte sous son bras un livre et une massue, instrument de son martyre, et pivote sur son corps dans un mouvement fiévreux qui agite en ondes pressées la draperie de sa robe relevée sur une de ses jambes nerveuses. Intense expression de souffrance, mais aussi de volonté : loin de s'abandonner au dolorisme, Jude Thaddée résiste avec énergie. S'il s'exalte, c'est de sa force de caractère. Perle, pp. 443-4.***

L'énigme du baroque tchèque prend ici encore plus d'épaisseur, ce personnage étant non seulement le signe de la virtuosité d'un sculpteur ou de la particularité d'un mode de création, l'épithète « rustique » étant choisie par l'écrivain pour qualifier sa nature et son origine, mais encore l'émanation d'un principe spécifiquement tchèque : la notion d'« âme

tchèque », après cette découverte Dominique Fernandez n'aura de cesse de s'interroger sur le sens de cette expression qu'il oppose d'emblée, en raison de la particularité qu'il lui accorde, aux expressions qu'il juge ridicules, d'âmes française ou italienne, ou éculées, d'âmes russe ou slave.

Tout ce qui suit dans le journal pragois, propos sur l'opéra et découverte émue de la forêt de Bethléem, aura pour motif essentiel de cerner le sens de cette expression afin de mieux comprendre les secrets de cette création baroque. Et la matière principale de cette définition c'est une fois encore Jirí qui la lui fournit :

***— Nous sommes tous des atlantes de notre propre culture, nous marchons écrasés sous le poids de notre histoire. Un seul salut pour nous : la parodie. Rire de nous-mêmes et des attitudes solennelles et compassées auxquelles le devoir national nous oblige. Smetana le premier a donné l'exemple : il s'est libéré de l'académisme par le rire. Ce Diable qui t'a paru si grotesque lui a permis de retrouver sa faculté inventive et de créer le personnage bouleversant de Vok. Chez nous, on n'arrive au sublime que par le détour du sarcasme et de la dérision. Bien entendu, ajoute en hâte Jirí, nous n'arrivons pas toujours au sublime, mais nous avons adopté la dérision comme une gymnastique salutaire. Perle, p. 459.***

L'alliance de termes, non seulement procédé stylistique mais façon de concevoir la vie et l'oeuvre d'art, est une fois encore convoquée pour expliquer l'inépuisable fascination qu'opèrent Prague et la Bohême sur Dominique Fernandez. Un mot tchèque, intraduisible en français, *litost,* fournit au lecteur la clé du mystère de la création tchèque.

C'est là encore Jirí qui se fait l'interprète de cette initiation à une philosophie si particulière et si nationale ; cet apprentissage commencé dans le passage ci-dessus est continué et illustré de nombreux exemples, tirés de l'histoire de l'art et de la littérature bohémienne, de Braun à Kundera en passant par Martinu et Smetana :

***Le Bouquet de fleurs : belle oeuvre de Bohuslav Martinu. Tandis qu'un choeur d'enfants chante sur le mode humoristique la tragédie du péché originel, je songe aux livres de Milan Kundera et à ce mot qu'il a exalté dans un de ses romans : la litost. Mélange de tristesse, de compassion, de nostalgie et d'humour, sentiment profond de la misère humaine et sursaut narquois pour la déjouer, désespoir élégiaque et résistance au désespoir par la plaisanterie, accablement tonique ou déprime gaie, de quelque manière qu'on essaye de définir ce terme intraduisible, il me semble exprimer une variété typiquement tchèque du baroque. Liée, sans aucun doute, à l'histoire de la Bohême. En août 1968, lors de l'invasion des chars russes, Kundera lut sur un mur la devise : « Nous ne voulons pas de compromis, nous voulons la victoire. » Or, à ce moment-là, remarque-t-il, il n'y avait le choix qu'entre plusieurs variantes de défaite. Commentaire : « Ce n'était pas la raison qui parlait, c'était la litost qui faisait une proclamation. » Perle, p. 460.***

« Dérision de la dérision », l'expression utilisée par Jirí, pour définir un mode de pensée et une tradition artistique, résume et éclaircit la séduction exercée par cet attachant pays sur les deux voyageurs, où, tout finalement justifie cette impression d'être au contact du précaire et de l'éphémère qui introduisait les chapitres consacrés à la capitale bohémienne. Or, le voyage se clôt sur un final brillant, plus émouvant et plus déconcertant encore, avec la découverte de la forêt de Bethléem indiquée par Lubimora : le lecteur doit

alors comprendre que l'une des forces essentielles de cette terre est aussi, comme le suggérait déjà la statue de Jude Thaddée, en relation intime avec les forces mythiques des origines, laissées là intactes comme par miracle.

Dominique Fernandez, toujours avide de découvrir quelque parcelle d'authenticité préservée des dommages du temps, de la civilisation et de l'exploitation touristique, est amplement comblé dans cette forêt : son récit n'est pas celui d'un voyageur ordinaire, il retranscrit l'aventure inespérée d'un homme tout à coup emporté dans l'univers de la légende.

***Une petite fille vient à notre secours : elle nous indique une route. Qui d'autre qu'une enfant pouvait nous ouvrir le chemin qui conduit à la révélation suprême ? Après beaucoup de détours, au milieu d'une campagne vallonnée et inhabitée, nous parvenons à l'orée d'une forêt. Une profonde forêt de sapins, de chênes et de bouleaux, l'Urwald des romantiques allemands. À peine si le soleil, pourtant à son zénith, réussit à s'infiltrer dans l'épaisseur des branches. Les arbres bruissent au vent et agitent leurs grandes ombres sur la mousse. Et puis, soudain, après une fontaine ornée de statues déjà fort surprenantes au milieu de cette futaie, surgissent à nos yeux médusés de gros blocs de pierre où Matyás Braun, à la fin de sa vie, dans la totale liberté concédée par la solitude et l'affranchissement de toutes les règles, a donné corps à ses rêves. Les blocs sont alignés le long du sentier, de cinquante mètres en cinquante mètres à peu près. Le plus important par la masse, morceau de falaise sculpté, réinvente la grotte de Bethléem. Les Rois mages, entre des palmiers, défilent avec leurs chameaux. Saint Hubert, descendu de son cheval, est tombé à genoux devant le cerf qui, hiératique et sévère, le fixe entre les yeux. De la croix plantée entre ses bois jaillit le rayon qui illumine l'Europe centrale, comme l'Europe latine baigne dans l'éclair qui a frappé saint Paul. Hubert écarte les bras : volupté et souffrance. Foudroiement dans la douceur, soumission jubilante à l'ordre du ciel. Cette oeuvre serait déjà superbe en soi : dans le silence et l'isolement de la forêt, quelle n'est pas sa magie ! Le reste des travaux de Braun a beaucoup souffert. [...] Quelle idée aussi d'avoir choisi ce lieu sauvage pour y laisser son testament artistique ! Qui pouvait prendre soin de ces statues ? Pour qui ont-elles été sculptées ? Qui passe jamais ici, loin de tout village, église ou château ? L'immensité de la forêt palpite autour de nous. Les fûts clairs des bouleaux s'élancent d'un seul jet vers le ciel. Pour trouver que Braun fût un parfait représentant de « l'âme tchèque », il lui manquait, me disais-je, l'autodérision. Que demander de plus, à présent ? Ai-je besoin d'autres preuves ? Le grand artiste, au soir de sa vie, ne pouvait pas se moquer plus ouvertement de sa propre carrière et de l'art en général, qu'en s'adonnant, pour en faire ses chefs-d'oeuvre, à des travaux qui n'auraient jamais la visite du public ni la consécration de la gloire, et qui s'effriteraient peu à peu sous les intempéries. Perle, pp. 478-9.***

Avec cette dernière, cette ultime oeuvre de Braun, Dominique Fernandez peut pénétrer vraiment dans ce territoire réservé de l'âme tchèque et dans le secret de toute la création artistique tchèque. Elle, qui a su tirer profit des règles de l'art baroque comme elle a su, plus tard, s'exprimer avec les formes et avec le bestiaire de l'Art Nouveau : en mettant au service de sa pensée et de sa représentation du monde une grammaire esthétique dont le

principal message est de révéler aux hommes l'absurdité de toute tentative, la soumission de tout individu au temps. Sentiment profond de la vanité de toute existence, besoin de se moquer de cette vanité, certitude de ne pouvoir échapper ni à son destin, ni aux règles qui gouvernent le monde, même en créant. Et pourtant, un plaisir qui n'est pas seulement celui de comprendre et de pouvoir expliquer cet art et cette pratique de l'ironie, une volupté véritable se dégagent de ces pages : les artistes tchèques, et Matyás Braun en premier lieu, tiennent des propos qui indiquent leur intime relation avec l'univers ; ici, dans cette forêt, c'est l'art lui-même qui semble sacrifié aux éléments et au Temps.

La partie consacrée à Prague et à la Bohême dans *Le Banquet des anges* fournissait matière à la conclusion du périple baroque en Europe et donnait, à ce titre, les éléments d'un bilan qui se devait de relier les expériences italiennes, allemandes et tchèques ; or, dans *La Perle et le Croissant,* une section est ajoutée pour traiter de l'Europe du nord : le bilan a donc perdu de sa force et n'est plus qu'une pause en cours de chemin pour faire provisoirement le point. On peut regretter cette modification qui ôte un peu du caractère exceptionnel de cette expérience et de ces découvertes, tout en observant cependant que si l'originalité tchèque ne constitue plus le point d'orgue de la relation de voyage, elle n'a pas pour autant été remplacée et qu'elle demeure dans son dialogue avec l'univers, dans son regard lucide sur soi, avec une force particulière qui fait craindre sa disparition et qui renforce les sentiments d'amour et d'admiration du voyageur.

*

Budapest, la Roumanie et la République tchèque : trois destinations qui, pour leur originalité, pour le plaisir si différent qu'elles procurent au voyageur, auraient chacune mérité un chapitre entier, et pourtant si l'on devait chercher à résumer ce qui leur est propre provoque le plaisir et l'écriture de Dominique Fernandez, il suffirait sans doute de parler d'authenticité.

Ce sentiment d'être en face non seulement d'oeuvres d'art rares mais de personnes rares, le lecteur le retrouve intact dans toutes les pages écrites sur ces lieux, et de là il peut déduire la vraie volupté éprouvée par l'écrivain : celle qui justifie vraiment le voyage et qui tient non seulement du dépaysement mais aussi et surtout de la rencontre de ce qui donne du sens à l'existence, à la découverte de personnes de valeur qui jouent le rôle d'initiateurs pour révéler les merveilles et les particularités profondes de leur pays. Le voyage, dans ces conditions, permet aussi à l'écrivain de creuser sa propre connaissance de lui-même, d'augmenter sa propre recherche esthétique, car il est bien rare en fait qu'un voyage véritable, qu'une aventure n'ait pas apporté aussi au romancier matière à son oeuvre, sous une forme ou sous une autre. On comprend dès lors que, même les absences d'un roman hongrois, roumain ou tchèque ne signifient pas l'absence de ces pays dans l'oeuvre romanesque de l'écrivain et qu'il faut chercher leur richesse sous une autre forme, à travers des scènes ou des thèmes qui, sans être majeurs, apportent des interrogations ou de la poésie.

Et si l'amitié, la sympathie peuvent naître du hasard, parfois de la nécessité d'être complet sur un sujet, elles ne peuvent en aucun cas être forcées ; il ne s'agit pas de faire semblant d'être amoureux : ainsi par les pages sur la Pologne, le lecteur ne peut se laisser abuser, le coup de coeur n'a pas eu lieu, la vraie rencontre est impossible, et de

même que Dominique Fernandez ne cache pas son déplaisir, il se montre prudent quand ses découvertes, ses passions sont la proie, non plus seulement de quelques amoureux qui comme lui cherchent à comprendre et à respecter, mais de centaines ou de milliers d'hommes venus pour inscrire un circuit touristique de plus à leur tableau de chasse. Non par crainte de se voir assimilé à ses hordes, mais par refus de voir humiliés, ravalés au rang de biens de consommation des oeuvres d'art ou des lieux qui lui ont fourni les plus fortes émotions, les plus profondes sensations d'être une sorte de privilégié et d'avoir pu pénétrer dans un domaine réservé. À quoi bon risquer d'être déçu ? Mieux vaut, comme devant *La Nuit* de Brokof, se retirer en silence et vivre sur le souvenir vif et merveilleux de son souvenir toujours ravivé par l'écriture et par les photographies, semble nous dire l'écrivain qui n'est pas retourné en Hongrie depuis 1988, en Roumanie depuis 1995 et en Bohême depuis 1994.

# CHAPITRE V : LES TROIS AMÉRIQUES

## 1) En guise d'introduction au Nouveau Monde : le plaisir et la tristesse ?

Le voyage fernandezien suppose une méthode rigoureuse, fortement influencée par la démarche de l'historien. L'auteur, avant de s'aventurer au Brésil, découvrira donc le Portugal ; avant de visiter le Mexique, la Bolivie ou le Pérou, il se rendra en Espagne.

Bien qu'il ait effectué plusieurs voyages en Espagne, dont son voyage de noces en 1961, Dominique Fernandez n'apprécie pas ce pays auquel il se sent étranger. Mais là comme ailleurs, on retrouve, et plus fortement peut-être encore, l'opposition du Nord et du Sud, et c'est à Séville et à l'Andalousie où il a effectué quatre voyages qu'il consacre en 1992 un album (le premier donné aux éditions Stock avant *Prague, Saint-Pétersbourg* et la *Bolivie*). C'est aussi de Grenade qu'il rapporte l'idée d'une nouvelle pièce de théâtre, la troisième : *Le Royaume de Grenade.*

C'est que, pour lui, le Sud de l'Espagne n'est déjà plus tout à fait l'Espagne, il retrouve à Séville non seulement les mythes et l'art baroque qu'il aime mais une donnée indispensable pour qu'il trouve plaisir et intérêt à une culture : celle du métissage. D'emblée l'impression dominante laissée par le texte écrit sur Séville est celle d'une particularité, et même d'une exception espagnole : qu'il s'agisse de ses mythes, de son art de vivre, de sa beauté baroque ou musulmane ou encore de sa Semaine Sainte, toute analyse insiste sur leur identité sévillane plus qu'espagnole, comme en Italie un homme peut être napolitain sans être tout à fait italien. Et c'est d'abord à travers le mythe de don Juan que Dominique Fernandez montre en quoi son amour pour Séville ne contredit pas son manque d'intérêt pour l'Espagne :

***Quel plaisir, me disais-je en lisant ces lignes [de Gregorio Marañon], de voir un Espagnol (donc un témoin au-dessus de tout soupçon) démolir le cliché de***

***l'amour-passion espagnol ! Don Juan n'est pas ce sombre hidalgo sourcilleux sur l'honneur que se représente l'étranger, ce mâle imbu de ses prérogatives masculines, c'est un Chérubin attardé, un aimable damoiseau qui n'a pas dépassé l'étape juvénile, ludique et charmante de son développement — et, pourtant, c'est aussi le parangon de la sexualité espagnole, celui qui résume avec le plus d'éclat les capacités amoureuses au sud des Pyrénées. Voilà qui s'accorde fort bien, me semble-t-il, avec nos impressions de Séville : ville qui ne nous a nullement paru de feu et de flamme, mais empreinte de bonhomie et de cordialité. Dans chaque don Juan, il y a du Figaro. Séville, pp. 17-8.***

L'analyse de don Juan qui s'étend sur une dizaine de pages, offre la présentation du mythe, l'interprétation homosexuelle de son héros et la révélation des modèles véritables du mythe ; elle a non seulement pour but de mettre en lumière une partie importante de la culture sévillane mais aussi de permettre au lecteur de mesurer son rayonnement esthétique, son importance morale.

Les descriptions et commentaires écrits sur la chapelle de l'hôpital de la Caridad montrent avec force la puissance d'une oeuvre née du cerveau d'un des modèles réels du mythe de don Juan : Miguel de Mañara.

***Il s'est fait enterrer sous le portail d'entrée, ne se retenant pas digne d'être enseveli à l'intérieur, et désireux que chaque visiteur le foulât aux pieds. La dalle funéraire, qui sert de seuil, rappelle qu'il fut « le pire homme qu'il y eût jamais ». Du point de vue moral peut-être ; mais comme amateur d'art et mécène, on ne rencontre pas souvent son égal. La chapelle, à la construction et à la décoration de laquelle il veilla lui-même, est un des hauts lieux de l'Europe. Par l'unité de pensée qu'elle reflète, par la force des oeuvres qui l'ornent, par la beauté et le faste baroques de l'ensemble, je ne puis lui comparer que la chapelle du prince de Sansevero à Naples, édifiée un siècle plus tard. Séville, p. 20.***

Au-delà des expressions hyperboliques, la référence à Naples constitue la comparaison par excellence pour démontrer la puissance esthétique du lieu et son originalité. Les analyses assez précises des tableaux de la chapelle confirment un goût pour le macabre, pour une exaltation des passions humaines. Mais c'est sans doute l'interprétation du portrait de Miguel de Mañara par Dominique Fernandez qui reste le moment le plus représentatif de cette lecture attentive et personnelle d'une oeuvre et de l'histoire de son commanditaire, d'une tentative d'interprétation morale et psychologique qui révèle la complexité de son modèle :

***Il me semble, dans la prunelle narquoise de l'homoncule (sa grosse tête, disproportionnée au corps m'incline à croire qu'il s'agit plutôt d'un nain, être prédisposé à percer les apparences), distinguer, plus qu'une recommandation à se taire, une invite à s'interroger. Regardez bien mon maître a-t-il l'air de dire ; et demandez-vous si la conversion du don Juan mondain en austère propagandiste de la Charité épuise le mystère de cet homme exceptionnel. Et nous suivons cet avis, nous scrutons le visage de don Miguel, puis nous regardons à nouveau l'étrange décor dont il a voulu s'entourer : coeur qui brûle, fumée, urnes, or et rouge sur fond noir, toutes choses qui renvoient bien plus à quelque peu recommandable cérémonie secrète qu'à une honnête séance de chapitre. Séville, pp. 26-9.***

Don Juan, à travers la présentation de ses modèles et ici l'examen du plus mystérieux de

ceux-ci, constitue une introduction parfaite pour définir l'esprit de Séville, car, pour Dominique Fernandez, cette ville, comme un être humain, est doté d'un esprit, demande à être comprise pour être appréciée, et, on l'aura deviné, faire le portrait du plus fascinant et du plus complexe des héros, celui qui a créé un mythe littéraire, pour le proposer en une première étape d'initiation aux charmes et aux mystères de la capitale de l'Andalousie, cela en dit déjà beaucoup sur la ville elle-même, qui ne sera pas une mais multiple, qui promet de fasciner par ses richesses baroques. Trois voies de connaissance semblent particulièrement intéressantes parce que révélatrices de l'esprit de l'auteur : la Semaine Sainte, la corrida et l'histoire d'une ville tournée vers le nouveau monde.

L'étonnement du lecteur devant le plaisir que prend Dominique Fernandez au spectacle religieux de la Semaine Sainte semble justifié, et pourtant, c'est une définition toute particulière que l'écrivain trouve pour exprimer le sens de ce rite populaire et pour décrire ses impressions :

***La semaine sainte ? Je craignais le fanatisme espagnol, m'imaginant un climat austère, une atmosphère de dévotion et de pénitence, voire des scènes de flagellation. Nous étions arrivés le jeudi saint, dans l'après-midi. Je fus rassuré lorsque, à peine nos bagages déposés à l'hôtel, nous nous joignîmes à la foule qui affluait vers le centre. Séville, p. 34.***

Le secret de cet intérêt pour la Semaine Sainte, Dominique le révèle après avoir scrupuleusement décrit quelques-unes des plus importantes ou des plus marquantes processions. D'une part, cette manifestation permet aux gens de se mêler les uns aux autres, ce qui constitue pour l'auteur l'un de ses thèmes favoris dans l'analyse de la communion baroque : le rêve de l'abolition des limites entre riches et pauvres, entre nobles et plébéiens ; d'autre part, cette fête a, pour lui, le double charme de n'être ni espagnole ni religieuse.

***Je me rappelais avoir admiré à Trapani, en Sicile, ancienne colonie de l'Aragon, les extraordinaires statues en bois goudronné de la Passion, qu'on promène aussi le vendredi saint : têtes ravagées, grimaces des bourreaux que je trouvais empreintes d'une cruauté « espagnole ». Or, à Séville, rien de semblable : les visages lisses n'inspirent aucune terreur, le pathos reste sage, les brutes gardent une figure poupine, et toute l'invention des auteurs s'est portée plus sur la décoration des chars que sur la création de types originaux. En somme, nul « espagnolisme », mais une douceur, une aménité (autre cliché ?) « andalouse ». Séville, p. 50.***

Une fois encore, Dominique Fernandez a soin de distinguer Séville et l'Andalousie du reste de l'Espagne, mais il va plus loin : la procession n'est pas vraiment une démonstration religieuse. C'est pour lui une « fête » semblable, dans la minutie de sa préparation et dans le soin apporté à sa mise en scène, à un opéra. Il justifie cette comparaison en observant que « La religion, encore une fois, n'est guère à l'honneur dans cette fête, toute de bonhomie et de convivialité. » (p. 53) et en terminant ce chapitre consacré à la Semaine Sainte sur un commentaire qui tend à réconcilier le sacré et le profane dans l'idée même d'un plaisir physique :

***Un dernier conseil : postez-vous au coin de deux rues et attendez qu'un paso prenne le tournant. Opération très compliquée : les porteurs de la file extérieure doivent avancer, tandis que ceux de la file intérieure reculent. Il s'ensuit une sorte***

***de surplace voluptueux, de dandinement bizarre, de mouvement imperceptible qui tient en haleine ; puis le quart de tour achevé, la marche reprend, sur un signe du capataz. Ce redémarrage soudain, après quelques minutes de balancement immobile, est d'un effet surprenant. Ralentir, accélérer, ralentir, accélérer : rythme physiologique des processions, métaphore fastueuse du plaisir. Séville, p. 61.***

Deux autres sources de plaisir attendent le voyageur à Séville : la corrida et la gourmandise. Le premier donne lieu à un tour d'horizon critique sur la littérature française, jugeant avec sévérité la prose exaltée de Montherlant ou de Pieyre de Mandiargues pour afficher une préférence pour un récit simple, sobre et réaliste. C'est en s'inspirant de l'exemple d'Hemingway ou des voyageurs du XIX$^{e}$ siècle que Dominique Fernandez propose le récit complet de la corrida à laquelle il a assisté le 31 mars 1991. Ce souci de dater l'événement témoigne à lui seul de sa volonté de montrer le caractère unique de ce type d'événement. S'étant interdit par avance tout débordement verbal à caractère symbolique, philosophique ou spirituel, il ne peut pourtant s'empêcher de comparer ce spectacle à un autre art, la corrida à l'opéra — et l'Espagne à l'Italie.

***Entre corrida en Espagne et opéra en Italie, que d'analogies : l'espace circulaire et clos ; la cérémonie minutieusement codifiée ; le déploiement d'un spectacle total ; la fragilité des protagonistes, élément essentiel de leur art ; la fièvre qui fait trembler le public ; le sentiment qu'il a, non d'assister à une manifestation artistique, mais de participer à un rite libérateur ; l'action des comparses, avant l'entrée en scène de la vedette ; l'alternance des phases de lenteur et des phases de rapidité (cavatine andante, suivie de la cabalette presto) ; la sanction des fautes par les connaisseurs ; l'enthousiasme pour les exploits ; l'attente anxieuse de la prouesse finale — estocade ou contre-ut — dont la difficulté technique tient la foule dans une anxiété délicieuse que transforme en orgasme voluptueux le soulagement de la tension. Trois différences principales. En Italie l'énergie réprimée choisit comme moyen le défoulement de la musique, en Espagne elle préfère le geste. On ne risque, en chantant, que sa réputation et sa vie. Il y a dans la moindre corrida un réalisme tragique, là où les dilettanti se contentent d'illusions. Enfin, le sexe de l'idole varie : femme en Italie — le rôle le plus important , le seul qui électrise l'assistance, étant toujours confié à la soprano —, homme en Espagne. Séville, p. 83.***

Cette description d'un plaisir foudroyant qui réclame comme tout art véritable une initiation, une éducation (Dominique Fernandez est renseigné sur les règles et les lois de la corrida par un ami français appelé M.), et le choix même de l'auteur de retrouver dans cette maîtrise du spectacle celle que requiert l'opéra italien, indique à quel point il serait vain pour lui d'accumuler les hyperboles et épithètes laudatives : dans les arènes se joue non seulement la vie d'un homme et celle d'un animal, selon des règles complexes et une mise en scène précise, mais aussi (et surtout, peut-être) un spectacle total, source d'un plaisir absolu.

Tout, décidément, depuis Don Juan jusqu'à l'architecture baroque ou moderne, en passant par la Semaine Sainte ou la corrida, semble lié d'abord au principe de plaisir, un spectacle sévillan se devant d'après ces récits fernandeziens d'être dispensateur de volupté. Il eût été surprenant pour le lecteur qu'un des plaisirs fondamentaux soit exclu de cette capitale du Sud : la gourmandise se devait donc d'avoir sa place dans cette visite.

Or, nous touchons là, sinon à une inconséquence de l'auteur, du moins à l'une de ses intimes contradictions. Car s'il recherche des processions peu religieuses, il désire que la gourmandise, elle, soit accompagnée d'un rite, moyen de rendre moins triviale la transaction qui s'opère grâce au tour d'un couvent, et même de donner un aspect sacré, mystérieux et secret à l'achat de quelques pâtisseries[193].

Enfin, une dernière raison d'aimer les beautés andalouses de Séville est notée par l'écrivain à partir du rapide portrait historique qu'il dresse de la ville. L'écriture et la composition de l'album coïncident avec l'Exposition Universelle qui devait s'y tenir en 1992 et célébrer les cinq cents ans de la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb : immanquable occasion pour Dominique Fernandez de souligner une fois encore l'importance des métissages de tous ordres, la richesse de toute aventure humaine. Et si un exemple de cette fusion de différentes cultures devait être donné, ce serait sans doute celui de la Giralda [194], signe et symbole du pouvoir d'assimilation de cette civilisation.

De même que Séville est une capitale ouverte sur le Nouveau Monde, le Portugal fait figure d'avant-poste et d'initiation au Brésil baroque. La référence, d'abord historique, a aussi une valeur psychologique, elle peut expliquer certains traits de mentalité et surtout certaines formes d'art. Or, autant le plaisir semble le leitmotiv sévillan, autant une certaine tristesse semble dominer l'image du Portugal baroque et contemporain que peint Dominique Fernandez. Une certaine tristesse seulement, car l'état d'esprit est plus complexe qu'il n'y paraît, et la première définition que l'auteur donne de l'esprit portugais est très révélateur de ce qu'il recherche dans ce voyage :

***Tous les endroits que nous avons préférés se distinguent comme étant des lieux de circulation : une fenêtre (non celle de Beja, mais une autre, plus glorieuse, dont il sera question plus loin), un bouquet, un jardin, un arbre, un escalier. Comme si ce peuple de marins, d'explorateurs, de découvreurs de mondes, avait besoin d'associer l'espace aux créations de son génie. Or., p. 16.***

Viennent d'être énumérés les cinq besants que Dominique Fernandez a trouvés au Portugal, ces cinq symboles d'une richesse qui relie et unit l'occident à l'orient, qui justifie et explique le voyage et l'exploration.

Et la fenêtre, l'idée d'ouverture forme justement l'un des thèmes essentiels pour pénétrer la mentalité portugaise : il y est question non seulement d'histoire, non seulement d'architecture, mais de plaisir au sens le plus pur. Car, la fenêtre portugaise [195] exige un effort d'observation et une démarche analytique : un regard qui se contenterait de l'ensemble sans s'intéresser au détail, à l'organisation complexe des éléments qui composent la décoration, manquerait la plus grande des voluptés en même temps qu'il passerait à côté du sens. De même, celui qui se contenterait d'admirer sans agir resterait hors du spectacle, privé des sensations qui, selon Dominique Fernandez, sont les clés de cette oeuvre.

193 V. *Séville,* pp. 87-92.

194 *Ibid.,* p. 144.

195 Ici, il s'agit de la célèbre fenêtre de Tomar.

***Passé la curiosité de reconnaître les composantes intellectuelles de la fenêtre, quand il a bien compris ce qu'elle signifie, le spectateur accède à une forme plus haute de plaisir, une forme proprement baroque, la volupté émotive de se sentir emporté par un phénomène de la nature. Il n'est plus en face d'une production de l'art, il se trouve comme à l'avant d'un navire, livré au vent, au soleil, aux embruns. Il ne se tient plus en spectateur, il devient acteur de l'aventure océane. Une perception globale, euphorique, succède à l'analyse des détails : tel est le miracle de cette Janela, poème épique qui résume le génie du Portugal. Non seulement elle ouvre sur le monde l'austère bâtisse des Templiers, mais elle fait communiquer les divers règnes de la nature, fondant les éléments disparates de l'univers dans un dynamisme primordial. Or, p. 26.***

Jamais sans doute, définition aussi physique, aussi puissamment liée à l'émotion charnelle de l'expérience du voyage, n'a été donnée du plaisir baroque. Et ce plaisir extrême est prolongé par un autre motif de satisfaction : la découverte d'un métissage profondément constitutif de la culture et du tempérament portugais. Car comme aime à le rappeler Dominique Fernandez : « Le Portugal a conquis le Brésil par la force, les Indiens du Brésil se sont vengés par la douceur, dont ils ont ensorcelés leurs maîtres. » (p. 48). L'admiration et l'intérêt de l'auteur pour cette civilisation complexe tient précisément à cette propension au mélange, à ce besoin de fusion :

***Pays et peuple donc métissés, avant d'avoir métissé le Brésil. Le Sud et le Nord s'étaient déjà conjugués au Portugal, avant que l'aventure trans-océane ne mélangeât Orient et Occident. Royaume de l'hybride, subtilités de l'équivoque, délices de l'ambigu. Mobilité, plasticité, flexibilité — laquelle se retrouve, dans l'art manuélin, sous la forme de l'algue, du cordage, du noeud, et, dans l'art baroque, sous la forme du motif « serpentin ». Les hommes à la peau sombre ont la souplesse et la grâce de mulâtres. Voilà le secret du charme que j'éprouve ici, ce charme qui manque à la Castille, pays taillé tout d'une pièce, monolithe autosuffisant. Or, pp. 49-50.***

Le Portugal permet donc de préciser les raisons mêmes de la volupté éprouvée face à ce baroque particulier : une fois encore, plaisir et réflexion, analyse et histoire sont indissociables dans l'édification du livre de voyage, dans l'histoire réussie d'une quête. À partir du besant suivant, Dominique Fernandez achèvera justement sa définition du peuple portugais, de son esprit : la révélation a le charme d'un secret réservé aux initiés et aux persévérants, et sa découverte est précédée d'une sorte de jeu de pistes car « le lieu est presque impossible à trouver » (p. 56). Dans les jardins du palais des marquis de Fronteira, se trouve le héros tutélaire du Portugal, selon l'auteur : Saturne. C'est à travers la lecture symbolique du dieu qu'il parfait sa synthèse de l'âme portugaise en soulignant les contradictions qui fondent son caractère.

***Que le plus beau, le plus fort de ces panneaux d'azulejos soit dédié au dieu de la mélancolie n'est pas un hasard. L'histoire du Portugal se déroule depuis l'origine sur un fond de neurasthénie famélique, tantôt portée à l'audace (c'est la phase des grandes découvertes et de l'expansion coloniale), le plus souvent sujette au repliement sur soi-même. [...] Le Portugal, si l'on veut bien l'assimiler à son patron, Saturne, serait ainsi couleur et humeur d'automne, ce que ne démentent ni son orientation géographique au couchant, ni ses paysages dorés, mûris aux rayons de l'après-midi et du soir, ni la musique des fados (du latin fatum,***

***« destin », étymologie éloquente), ni la disposition d'esprit que nous avons observée partout. Or, pp. 60-1.***

Esprit de conquête et âme mélancolique : l'alliance de termes une fois encore constitue l'essence du plaisir et même ici du bonheur puisque ce jardin est désigné comme un « éden parfait ». Enfin, à travers la description de l'escalier du Bom Jesus, il est encore question de cette ambiguïté constitutive, secret de l'attrait qu'exerce la civilisation portugaise sur l'auteur :

***Au fond de la plate-forme, entre les deux premières volées de gradins, une fontaine rocaille jette l'eau par cinq ouvertures qui représentent à la fois les cinq sens et les cinq plaies du Christ —de même que l'eau de la montagne est à la fois eau et sang, témoignage de la chute et instrument de la rédemption. En outre, ces cinq bouches d'écoulement sont inscrites dans un blason : le blason du Portugal, qui consiste en cinq besants, disposés en croix. Armoiries équivoques, conformes à la vocation ambiguë de ce peuple. Je peux y lire les cinq sens, sources du péché, non moins que les cinq blessures du rachat. Métissage du plaisir et de la contrition. Or, p. 84.***

Le discours religieux, la forme même de ces propos semblent faits pour satisfaire Dominique Fernandez qui peut y retrouver sa propre définition du plaisir qui unit toujours profondément la recherche de la sensualité, l'expression des sens et la notion même de danger, de punition (ici, de contrition). Ambivalence profonde qui est aussi le signe de l'humanité d'une civilisation telle qu'il se la représente et telle qu'il la définit. Il retrouve d'ailleurs dans une scène populaire d'acte de contrition, puis dans l'image de l'arbre de Jessé, où il note avec plaisir que « le sadisme n'est pas dans [les] cordes » du peuple portugais qui s'oppose fondamentalement aux Castillans dans son expression de la foi. S'arrêter encore un peu sur l'épisode de dévotion populaire qui montre la conception même du rachat qu'ont les gens du peuple permet sans doute de mieux saisir l'idée ludique, désinvolte et personnelle que se fait l'auteur du rite du repentir.

***Alors que nous étions redescendus jusqu'à la plate-forme aux serpents, nous vîmes arriver deux vieilles gens, de noir vêtus, silencieux, le visage figé dans un masque inexpressif. Ils s'arrêtèrent chacun d'un côté de la première marche, pour attendre que la personne qui les accompagnait, une femme de trente ou quarante ans, eût achevé l'étrange manège auquel elle se livrait. Nous la vîmes couvrir son pantalon d'une sorte de braies de grosse toile, puis s'attacher plusieurs épaisseurs de genouillères, en renforçant le genou gauche d'un manchon supplémentaire. Dans cet équipage, elle se mit à monter à genoux les 54 marches, attaquant chacune du genou gauche, entre les deux paysans qui la suivaient, debout, aux deux extrémités des gradins. Une professionnelle de l'expiation, à coup sûr, à qui les vieux s'étaient adressés pour obtenir la guérison d'un fils ou la grossesse d'une bru. Les paysans, imperturbables, gardaient les yeux secs. Seule à pleurer, la jeune femme se releva en haut des 54 marches, et conduisit devant les oratoires ses clients, à qui elle expliqua comment allumer les cierges et quelles prières il convenait de réciter. Tous trois continuèrent l'ascension à pied. Les deux vieux, dociles, obéissaient aux pieuses injonctions de la spécialiste. Ils avaient payé quelqu'un pour pleurer et se mortifier à leur place, ils se sentaient la conscience en règle et le coeur au repos. Mélange bonhomme de sincérité et de calcul, bien étranger au fanatisme espagnol. Or, p.***

***93.***

De ce singulier spectacle, on peut comprendre la force même du baroque portugais, sa vitalité et le charme qu'il est en mesure d'exercer sur Dominique Fernandez : il ne s'agit pas seulement d'une période artistique mais d'un art de vivre qui a su subsister, ce peuple restant, comme le peuple napolitain, le foyer d'un art de vivre baroque. Ici, comme partout ailleurs où le désir de la découverte est véritablement récompensé par un plaisir, la jubilation naît de l'assurance de se trouver en contact avec un milieu authentique qui a préservé son identité, qui a adapté la grammaire baroque à sa mentalité, et qui n'a pas renoncé aux voluptés et aux leçons baroques...

Le lien évident entre Séville, le Portugal et l'Amérique est évidemment l'art baroque, héritage laissé par les conquêtes, dont nous retrouverons, dans la suite de *L'Or des tropiques* et dans un album, *Bolivie,* de pénétrantes analyses. Mais un autre baroque, plus inattendu, antérieur à cette découverte des mystères de l'Amérique du Sud, apparaît aussi dans l'évocation, rare mais essentielle, de New York. Ainsi, avant de s'acheminer vers les ors brésiliens ou boliviens, avant de creuser le mystère de l'Amérique paternelle, il faut, en guise d'introduction au nouveau monde et à une certaine définition de l'art baroque, s'intéresser un peu à l'Amérique du Nord.

## 2) L'Amérique du Nord

Si Dominique Fernandez a effectué six voyages en Amérique du Nord, visitant le Canada (Montréal et Québec en 1976, 1992 et 1999), New York (en 1969, en 1972, 1973, 1992 et 1999), Boston, San Francisco, la Californie, Las Vegas (en 1992) et Washington (en 1999), aucun de ces lieux n'a pour l'instant donné lieu à des textes ou à des récits de voyage et seule New York a su provoquer l'inspiration romanesque, ce qui d'ailleurs, d'emblée, la place à part.

S'il a été séduit par le spectacle insensé et démesuré de Las Vegas, New York demeure en effet pour lui la ville la plus fascinante, celle par laquelle il ne manque pas de passer à chacun de ces voyages aux États-Unis. La description que fournit Étienne, narrateur des *Enfants de Gogol,* dit tout de l'histoire de cette passion et des raisons de ce goût pour New York. C'est d'abord l'impression de découvrir une sorte de citadelle en marge de l'Amérique moderne, dont la rue refuserait absolument la société de consommation, les valeurs matérialistes et politiques qui ont justifié une attitude anti-américaine. La fascination relève du paradoxe et de l'étonnement, révélés par la description d'Étienne.

***Moi, pendant tout le trajet, j'examinai avec passion les bords de la route, les premières rues. On commença par longer d'énormes cimetières. J'avoue que j'arrivais à New York décidé à détester de tout mon coeur une ville en qui s'incarnait si parfaitement l'esprit de conquête et de réussite. L'aéroport m'avait un peu surpris. Nous avions traversé un hall triste et poussiéreux, dont plusieurs vitres étaient remplacées par des panneaux de carton, et maintenant je me trouvais assis dans un autobus assez mal en point, dont les tôles bringuebalaient sur les cahots de la route, large et magnifique en apparence mais interrompue par de fréquents chantiers qui ralentissaient la circulation. Je tendais la tête vers***

***la fenêtre, pour apercevoir les premiers gratte-ciel et déverser mon mépris sur le luxe américain. L'autobus descendit sous terre et enfila un long tunnel. Après quoi nous débouchâmes entre deux rangées de maisons d'une hauteur moyenne, construites uniformément dans une matière pauvre et sale, une sorte de brique poreuse dans laquelle la poussière et les gaz avaient imprégné une suie noire. Sur chaque façade zigzaguait un escalier vétuste dont les marches de fer et la rampe rouillée pendaient dans le vide. Bien qu'il fût 3 heures de l'après-midi, les ordures débordaient des poubelles dans les caniveaux. L'autobus changea plusieurs fois de direction. Partout le même spectacle, de saleté, de laideur et d'abandon. Je crus que nous parcourions un faubourg particulièrement miséreux. Pourtant des voyageurs, çà et là, descendaient devant des hôtels. À un carrefour, d'après les numéros de la rue et de l'avenue, je compris que nous étions en plein centre de Manhattan. Gogol, pp. 274-5.***

Spectacle d'une cité décadente, livrée à elle-même dans un état d'abandon mais dont l'attrait repose aussi sur la contradiction qu'elle contient, la démesure du luxe alliée à celle de la saleté et de l'incurie. À n'en pas douter, il y a dans cette évocation réaliste le même dégoût et la même jouissance que dans les descriptions de Naples ou de Palerme. Certes, le lecteur des *Enfants de Gogol* ne peut que soupçonner la contrepartie gratifiante de cette misère et de cette lèpre urbaine, le raffinement artistique de cette civilisation, son inventivité et son dynamisme, mais reste la séduction exercée par cette population new-yorkaise qu'il n'est pas excessif sans doute de rapprocher de la population napolitaine :

***Ils [les jeunes] protestaient à leur manière contre New York, l'Amérique, la vie dure et sans coeur qui avait usé leurs pères ; mais quelque chose les empêchait de se lever pour commencer dans l'enthousiasme à bâtir une nouvelle société ; et qui les accuserait de se complaire dans une oisiveté improductive au lieu de chercher un remède efficace, ne comprendrait pas ce qui fait pour moi leur grandeur, cette obscure solidarité avec leur ville, avec leur civilisation déchue. Gogol, p. 283.***

Manière de parabole sur la question du père, le roman montre l'universalité de la question en décrivant la présence patente de ce complexe du père chez la jeunesse américaine ; toutefois, cette représentation de l'enfant qui se refuse à trahir son père pourrait bien donner lieu aussi à une lecture plus générale encore, qui mènerait à comprendre pourquoi ces émigrés au Nouveau Monde se refusent à construire autre chose que ce qu'ont construit leur propre père. Répétition de l'échec par soumission à une sorte de religion qui est aussi l'une des clefs de la civilisation baroque. Le plaisir d'Étienne consiste ici en la satisfaction personnelle de trouver d'autres adeptes de son dogme, mais aussi de constater la force et la beauté de ce renoncement à la réussite.

## 3) L'Amérique du père

C'est sur le même continent qu'il faut rester pour trouver les origines paternelles de Dominique Fernandez, et pourtant, dans ce Mexique des origines, il n'est allé que deux fois. Certes il s'est intéressé un peu à sa généalogie, mais, contrairement à ce qu'il a annoncé[196], le grand livre sur le baroque mexicain n'est pas encore paru et, jusqu'à

présent, l'écrivain semble plutôt s'être construit un Mexique de circonstances par désintérêt du Mexique moderne.

Tout d'abord, si l'on revient aux réponses qu'il a fournies à la revue *Biblioteca de México*, force est de constater qu'il s'en tient prudemment à des généralités et, si la visite au Mexique, la découverte du baroque et des paysages mexicains, lui a, dit-il, permis de comprendre sa passion pour la Sicile, cette tentative d'analyse psychobiographique qui s'appuierait non pas sur le père mais sur le grand-père ne convainc pas vraiment, à cause sans doute de sa brièveté et de la faiblesse de ses arguments. Car, pour comparer la Sicile et le Mexique il évoque « climat, volcans, végétation, cactus, marchés colorés, femmes en noir, églises baroques, moeurs, métissage (avec les Arabes pour les Siciliens, avec les Indiens pour les Mexicains) », l'auteur pourtant si scrupuleux et si attaché au détail, à l'exactitude se contente ici de généralités et se garde bien de développer les éléments de cette énumération. Et, il justifie cette parenté providentielle qui révèlerait tout à coup les racines profondes de l'auteur de *L'École du Sud,* en faisant appel à l'argument d'autorité d'un « grand connaisseur de l'Espagne » en la personne de Pierre Veilletet qui lui a proposé une tentative d'explication (« Mais c'est bien naturel que vous vous trouviez chez vous à Naples et à Palerme ! Ces villes ont été espagnoles pendant deux siècles et demi, comme le Mexique a été espagnol pendant trois siècles »), mais finalement, il manque, quand il s'agit d'évoquer le territoire mexicain, ce qui justifie toujours le vrai voyage et ce qui fait naître la passion fernandezienne : le plaisir. Jamais le mot n'apparaît dans ces lignes, comme si la contrainte, le sens du devoir (de la dette, peut-être) en interdisaient l'évocation... Un autre motif essentiel fait défaut, dans cette évocation du Mexique : celui de l'art de vivre, gage d'authenticité baroque mais surtout terreau et ciment de l'élection de l'écrivain pour un lieu. Et comment ne pas penser que dans l'identité espagnole du Mexique, — assimilée un peu rapidement à la domination espagnole de Naples et de la Sicile par les Espagnols —, réside justement une des raisons qui retiennent Dominique Fernandez hors du Mexique ? Car, rappelons-le, il se considère comme profondément étranger à la culture et au mode de vie espagnols et se réjouit souvent, à Séville, au Portugal ou au Brésil, de ne pas trouver de marques de la superbe et de l'orgueil espagnols, de ne pas assister aux spectacles de processions religieuses qu'il a pu juger « sadiques » ou « fanatiques » en Espagne.

En fait, pas plus que dans *L'École du Sud,* il n'a vraiment rendu la vie à son père, n'a totalement exorcisé son image obsédante ni expliqué son énigme ; il ne semble pas se considérer, malgré les rappels à l'ordre d'une grand-mère paternelle possessive et autoritaire, comme à demi mexicain, mais bien plutôt, ce qui le rend plus riche et rend son héritage plus ambigu aussi, comme à demi *étranger*.

L'Amérique du père, sans être limitée aux frontières réelles d'un Mexique où Ramon Fernandez n'est allé que deux fois, pourrait bien être pour Dominique Fernandez, sinon ce territoire mythique où tout récit initiatique doit conduire, le voyage lui-même : instant de découverte d'un espace différent, de quête de soi-même par la rencontre des autres, et de déterminante expérience du plaisir...

[196] Voir *supra,* p. 344.

## 4) L'Amérique du Sud

Avec *L'Or des tropiques,* apparaît pour la première fois dans les récits de voyage réalisés par Dominique Fernandez et Ferrante Ferranti le plaisir de la représentation, le goût de la description d'un peuple multiple, issu d'un métissage garant non seulement de richesses culturelles mais de beautés physiques. Jamais, jusque-là, le corps n'a tenu une place aussi importante dans les illustrations photographiques et dans le texte, et, comme toujours, le vif plaisir conduit à l'interrogation : il s'agit au Brésil aussi bien qu'à Naples de comprendre le mystère de cette séduction directe, spontanée, née de scènes de rue. La réflexion sur l'art baroque se double donc d'une réflexion sur les moeurs. Marchés, scènes de rues, promenades à travers la littérature ou les paysages brésiliens de Belém à Aracaju : les cinquante premières pages font office d'introduction et d'initiation à ce vaste pays. Ce n'est pas l'art baroque au sens strict du terme qui intéresse d'abord le voyageur, mais ce qu'il a déjà nommé ailleurs la catégorie mentale propre à utiliser et produire cette catégorie esthétique. Moyen de lutter contre des préjugés et des idées reçues, façon surtout de présenter un pays vivant et fascinant à des lecteurs qui n'auront pas forcément l'occasion d'entreprendre un si long voyage, et c'est là une des autres caractéristiques de ce récit de voyage : autant les récits qui visitent le croissant baroque européen se placent d'emblée dans la perspective de faire voyager réellement le lecteur, autant, dans le cas de Brésil, le projet de l'auteur est davantage tourné vers l'idée de faire découvrir des merveilles à travers une initiation qui ne se présente pas comme un modèle.

Le plaisir du voyage est donc avant toute autre chose lié au sentiment de dépaysement au sens propre : tout est nouveau, différent, inattendu, sujet d'explication et fournit matière à initiation à l'écrivain. On retrouve l'enthousiasme du voyageur qui découvrait Naples et la Sicile dans *Mère Méditerranée,* mais avec une différence notable : la différence culturelle apportée par les Indiens d'Amérique et que Dominique Fernandez s'emploie à décoder pour comprendre les sources du baroque brésilien. La capoiera et le candomblé sont les deux meilleurs exemples de cette volonté de montrer l'intérêt manifesté pour une culture différente mais aussi, parfois, un certain scepticisme.

La première à mi-chemin entre la danse et le combat est l'occasion d'un véritable enthousiasme et procure un profond plaisir :

***Avec quel sérieux ils s'entraînent ! Avec quelle application chacun cherche la cadence juste ! Mais quelle condensation du désir, aussi, provoque ce ramassement musculaire ! Magnifique contrôle de se soi ; je serais moins ému, cependant, sans l'idée que ces gens ne sont pas des oisifs fortunés qui cherchent à tuer le temps ou à garder la forme. Admirable peuple, chez qui la précarité des conditions d'existence, pour certains le dénuement peut-être, aiguisent au lieu de l'éteindre l'instinct de la beauté. Il est extraordinaire de penser que dans une ville aussi pauvre, aussi lointaine, aussi oubliée, dans cet enclos de fortune qui tient du préau d'école, du terrain vague et du campement improvisé&, dans ce dépouillement et ce délaissement, on se prépare avec une passion aussi scrupuleuse, pour réussir dans un art sophistiqué à l'extrême et purement gratuit. Or, p. 155.***

Plaisir de la danse, des corps, du mouvement harmonieux, et satisfaction extrême de

trouver tous ces éléments dans une mise en scène simple et traditionnelle qui n'a pas rompu encore avec la dramaturgie de ses origines. Or, dans cette quête de l'authenticité et d'une certaine spontanéité, il n'en va pas toujours de même. Et l'autre cérémonie, moins répandue, dont le lieu n'est pas la rue mais des demeures privées, qui ne repose pas sur la séduction ou le désir et qui ne cherche pas à charmer, le candomblé suscite des sentiments très partagés chez l'auteur. Le récit de deux candomblé permet au lecteur de se faire une idée juste de l'exigence de Dominique Fernandez comme spectateur d'un rite. Il annonce d'ailleurs la règle qu'il compte se fixer au début de son récit : « Je voudrais, ici, me tenir strictement à ce que j'ai vu. Un simple reportage, sans commentaire, sans prétention d'épuiser le sujet. Le terreiro où nous avons été amenés n'est peut-être pas le plus représentatif ; il m'a semblé assister à un candomblé de routine : sans costumes, sans éclat particulier — mais d'autant plus intéressant, je crois. » (p. 205). Même s'il ne parvient pas tout à fait à respecter cette règle stricte qui lui interdit de porter un jugement sur la cérémonie à laquelle il a assisté, la qualité et la nature de ce récit se démarquent d'épisodes du même type. Six pages retracent les épisodes successifs de cette cérémonie et mêlent, en dépit des résolutions de l'auteur, commentaires critiques et récit pur. Toutefois, il faut souligner qu'ici la réflexion et l'analyse ne prennent pas appui sur l'expérience personnelle de Dominique Fernandez mais ont pour but de montrer la particularité de cette civilisation brésilienne et jettent les bases d'une expérience spirituelle où il ne saurait être question de plaisir, au sens strict du moins, d'une définition des sources de volupté propres à ce pays.

***Je trouve particulièrement beau et réconfortant ce service d'aide mutuelle, si je pense aux religions chrétiennes, fondées sur la prière individuelle, la solitude, le recueillement. C'est que — point capital qu'il faudrait développer — le candomblé n'est pas une religion du péché ; on y ignore les sanctions comme la pénitence ; c'est une religion de la gaieté et de la joie. Les dieux viennent danser et chanter dans les corps dont ils ont pris possession, au cours d'une cérémonie de fraternisation entre les orixas et leurs fidèles. Sur le Dieu des chrétiens, Dieu de reproches, Dieu de terreur, Dieu qui interdit et qui menace, quelle supériorité ! L'homme n'est pas foncièrement mauvais, dans les croyances brésiliennes ; il est seulement dépossédé de lui-même, détourné du bien qui est en lui-même, par le fait de vivre en société et de s'éparpiller dans le monde. Rien d'étonnant, dans ces conditions, que non seulement des difficultés d'ordre psychologique se trouvent résolues lors d'un candomblé, mais que des traumatismes physiques y soient guéris. [...] Malgré ma promesse de ne pas extrapoler, je ne puis m'empêcher de reconnaître aussi les avantages éclatants d'une telle thérapie sur toutes les formes de psychanalyse. La psychanalyse ne procède qu'à la première phase du candomblé : elle déconstruit, elle déstructure le patient, de même que la transe commence par vider la personnalité des scories déposées par la vie sociale. Mais ensuite ? La descente des dieux dans le corps des adeptes reconstruit leur personnalité, en les rendant à eux-mêmes ; alors qu'au sortir d'une analyse le patient emporte son ancien moi détruit — sans avoir rien reçu en échange. Or, p. 209.***

Parenthèse critique dans le récit de la seule expérience de ce candomblé, ce développement permet d'identifier les raisons du plaisir et de l'admiration que Dominique Fernandez ressent au contact de la culture brésilienne, car il ne se contente pas de voir

dans le candomblé un phénomène religieux isolé, il en fait le symbole d'une culture où la littérature et l'art brésiliens trouvent non seulement leur inspiration mais la forme secrète de leurs représentations. Il explique ainsi la différence entre les livres de Jorge Amado et la littérature argentine, et dévoile le mystère de la « santé ludique et tonique » des premiers par opposition aux racines monolithiques de la seconde[197]. Le voyage, l'expérience du voyage a donc cette force de révélation de la culture elle-même, qu'un savoir livresque ne saurait remplacer. Mais la chance est là aussi du côté de Dominique Fernandez, pour soutenir sa méfiance à l'égard de la psychanalyse et renforcer cette admiration pour une invocation et une magie propres à renforcer l'élan vital, le désir, car le deuxième candomblé auquel il assiste, sans avoir cette force et sans entraîner d'aussi pénétrantes réflexions, propose toutefois un intéressant parallèle entre le candomblé, vu cette fois comme un spectacle, et l'opéra :

***La cérémonie se termine sur une ronde où les quatre danseurs (Iemanja n'est pas revenue) nous donnent un aperçu assagi de leur talent (quelque chose comme le défilé du corps de ballet à la fin d'un gala). Dans l'ensemble, une grande « réussite », ne puis-je m'empêcher de penser. Un opéra totalement maîtrisé. Ils ont mis en scène la descente des dieux sur la terre, de la même façon que, à l'époque de Monteverdi ou de Händel, on voyait Vénus et Apollon quitter l'Olympe pour se déguiser en mortels. Rien de plus différent du candomblé de l'an dernier, défoulement collectif d'hystéries féminines, que la fête de ce soir, où chaque pas, chaque geste a obéi aux directives d'un scénographe rigoureux. Dans les cours baroques, on appelait « oeil du prince » le lieu du théâtre (la loge au fond et au milieu de la salle) d'où le souverain avait la meilleure vision de la scène. À Balbino, installé en position frontale sans son fauteuil-paon, le terreiro qu'il gouverne a offert un superbe spectacle. Or, pp. 250-1.***

Le plaisir et la vie, dans des représentations dansées, ritualisées ou jouées, dominent ce premier aperçu de la civilisation brésilienne, des règles et des motifs qui en détermineront le sens et donc l'interprétation. Pour l'auteur qui cherche dans la spontanéité et l'authenticité de la rue le prolongement et la confirmation d'une forme esthétique, il y a là une véritable source de jubilation et de passion. Et, après avoir mis en valeur la « supériorité » de cette culture métisse sur celle du vieux continent, après en avoir dévoilé les arcanes, c'est avec un insatiable appétit qu'il peut se mettre en chasse du trésor baroque brésilien.

***Il faut arriver le soir à Tiradentes, première étape du Brésil baroque, pour découvrir la séduction de l'ancienne colonie. De grandes dalles inégales, non jointes, tirant sur l'ocre et le roux, pavent les deux rues parallèles et la grande place plantée de ficus géants aux troncs entremêlés. Les rues sont larges, les maisons à un seul étage, blanches ou à peine colorées. Un bandeau plus foncé entoure les portes et les fenêtres. Quelque vieux et haut mur, terre de Sienne, rongé de fougères, évoque les couleurs de Rome. Aucune description ne rendra l'élégance, la simplicité de ce décor ; l'Europe n'a rien de semblable à montrer : les anciens villages ont disparu, ce qui en subsiste est apprêté, briqué, léché. Imaginerait-on, en France, cette appellation de « Dentiste », et même :***

[197] « Là, une société uniquement blanche, une religion unique, le catholicisme, et le deuxième rang dans le monde pour le nombre des psychanalystes. » (p. 209).

***« Arracheur de dents » ? Il fallait du courage pour substituer ce sobriquet prosaïque au superbe nom d'origine : Sao José do Rio das Mortes. Or, p. 306.***

La visite est systématique, la méthode ne varie pas, il s'agit de combiner histoire et histoire de l'art et de se montrer aussi précis et complet qu'ailleurs sur le patrimoine baroque, mais ce qui change ici, c'est une donnée toute particulière et qui confère au voyage des impressions uniques : la sensation envahissante d'un bonheur simple et puissant, la volonté, rare chez l'auteur, de retranscrire cet état alliée à la crainte de produire des « détails insipides », car, comme il l'ajoute, « c'est le risque qu'on court à vouloir transmettre l'impression physique du bonheur. » (p. 307).

Le souci de dater les différents épisodes de ce récit de voyage correspond d'ailleurs à deux besoins bien distincts : d'une part, une exigence de rigueur et de précision dans un pays où tout change très vite, où la situation économique varie du tout au tout en l'espace de vingt mois, mais aussi le sentiment de mieux capturer ainsi ces instants de bonheur fugace et rare. L'intensité du voyage justifie là aussi le journal de route, non par angoisse, par sentiment de précarité comme à Prague, mais par la conviction profonde de vivre quelque chose de vraiment unique au travers de cette aventure brésilienne.

Bonheur simple, plaisirs physiques et esthétiques à la fois naturels et raffinés : Dominique Fernandez semble trouver au Brésil la terre qu'il cherche depuis ses premiers voyages en Italie, celle qui laisse s'épanouir la sensualité, qui n'a pas changé les églises en biens touristiques, qui a su conserver toute l'originalité de sa culture dans un métissage accueillant.

Incontestablement, l'oeuvre d'un homme domine le récit de voyage par la fascination qu'elle exerce sur Dominique Fernandez : celle de l'artiste qui a été surnommé l'Aleijadinho (le petit estropié) et dont la vie et le portrait sont retracés sur plusieurs pages. C'est la révélation brésilienne baroque, le génie de ces tropiques : « L'éclat de son oeuvre suffirait à le ranger parmi les plus grands créateurs de décors de tous les temps, entre Michel-Ange, Matthias Braun, Puget, Serpotta, les frères Asam. » (p. 326). Non seulement artiste génial, l'homme dans toute sa complexité est l'objet d'une fascination particulière qui le fait admettre au nombre des héros élus par l'auteur : « Paria sublime tapant de ses moignons contre le mur de la fatalité. » (p. 329). Cette existence est déjà en soi source d'admiration et centre d'intérêt, mais les oeuvres fournissent matière à de longues discussions aussi passionnées que partagées, et c'est bien là aussi, l'un des plaisirs qu'affectionne tout particulièrement Dominique Fernandez, qui prolonge en quelque sorte le plaisir du voyage par celui de la réflexion, la volupté de la découverte par celle de l'interprétation :

***Sculptant des atlantes en Europe, comme Braun à Prague ou Puget à Toulon, l'Aleijadinho les eût-il dotés du même caractère ? Non seulement l'esclavage n'était pas aboli au Brésil, mais les esclaves, rouages indispensables de l'organisation économique, portaient le Brésil sur leurs dos. Ces atlantes, cependant, ne sont ni des Noirs ni des mulâtres ; par le type physique, ils appartiennent à la race blanche. Ce qui peut s'interpréter de deux façons : soit que l'auteur ait voulu venger ses frères de couleur en les enchaînant à leur tour les maîtres, suivant la loi du talion, soit que, étendant aux Blancs la condition servile propre aux esclaves et aux métis, il ait conçu une allégorie philosophique***

***du genre humain tout entier. À Congonhas, vingt ans plus tard, il reprendrait le thème de la nécessité universelle de subir et de souffrir. Ce ne serait plus l'atlante, alors, mais le Christ, qui symboliserait le statut de l'homme dans le monde. L'Aleijadinho n'a sculpté que deux fois des nus masculins : les Christs de Congonhas et les atlantes de Sabará. Deux versions de la même peine à vivre : l'une épurée, sublimée par les contraintes de l'esthétique religieuse, l'autre qui correspond mieux à son tempérament de lutteur, à ses goûts plébéiens. Le Christ n'est qu'attaché à sa colonne ; l'atlante porte la sienne et ploie sous son fardeau : prétexte à détailler le jeu de ses muscles et la splendeur de son anatomie. Or, pp. 388-90.***

Le plaisir est partout au rendez-vous de ce trajet brésilien, dans les corps sculptés de l'Aleijadinho comme dans les scènes villageoises, sur les pistes périlleuses des provinces reculées comme dans la dernière évocation du peuple brésilien qui séduit les deux voyageurs autant qu'elle leur échappe et qui prend encore une fois la forme de la beauté et de la grâce naturelles sous les traits d'un mystérieux « garçon à l'oiseau », image merveilleuse qui résume parfaitement l'originalité et l'esthétique sauvage d'un pays qui ne peut se laisser enfermer dans une définition unique, tant son histoire et son identité sont multiples...

Si les paysages brésiliens laissent de profondes impressions de bonheur aux deux voyageurs, les « sublimes » paysages boliviens forment aussi le fil conducteur du récit qui relie les grandes étapes baroques de ce pays. Et comme pour confirmer la force de ces sensations, c'est un style rapide, une majorité de phrase nominales qui dominent non seulement l'ouverture mais tout l'album consacré à la Bolivie : « L'altiplano : quatre mille mètres d'altitude. » (*Bolivie,* p. 11). D'emblée, c'est le marché de La Paz, lieu privilégié de la révélation d'un peuple pour Dominique Fernandez, qui fournit une première définition du tempérament de ces Andins :

***La rue Segurola qui dégringole de ce marché est la rue des voleurs. Vêtements, appareils ménagers, transistors, la marchandise volée est étalée à même le sol, au milieu d'une cohue qui défile, ininterrompue. À Naples aussi, il y a des voleurs. Mais quelle différence entre ici et la Forcella ! Je n'entends pas un bruit, personne n'élève la voix, personne ne gesticule. Autant à Naples l'art tapageur de la réclame et la mise en scène emphatique du petit commerce atteste le sens baroque de la vie, autant, chez les Indiens des Andes, la retenue, l'indifférence vraie ou feinte, indiquent un autre tempérament, une autre race. L'exubérance baroque des églises espagnoles de La Paz, San Francisco, San Pedro, Santo Domingo, n'a pas déteint sur la population indigène. Bolivie, p. 12.***

C'est donc après un rappel géographique puis un paradoxe que Dominique Fernandez montre à quel point la Bolivie est un pays méconnu des Européens, un pays où la minorité blanche n'a jamais voulu se mélanger aux Andins ou aux métisses, un pays dont on ignore les trésors et en tout premier lieu la peinture et l'architecture baroques. C'est pour révéler la richesse et la beauté de ce patrimoine artistique mais aussi pour révéler un peuple attachant par sa « tendance au défaitisme et au pessimisme », pour en dévoiler aussi les archaïsmes tels que celui de la procession d'El Alto que ce livre est constitué.

***Pour les danseurs aussi, la fête est une obligation. Ils doivent prouver leur endurance, aussi bien à l'altitude qu'à l'alcool. Je les vois s'éloigner dans la***

***poussière des pistes crayeuses, zigzaguant et tourbillonnant entre deux rangées de masures et deux haies de badauds. Exorcisme cérémoniel de la misère, défoulement ritualisé du marasme existentiel, cette fête a la même fonction, me semble-t-il, que la tarentelle dans l'Italie du Sud, et elle présente des aspects très voisins. Bolivie, p. 24.***

L'évocation du peuple, de ses habitudes, de son mode de vie rudimentaire et encore fortement attaché à des manifestations traditionnelles sinon à des rites archaïques, fournit la première définition de ces Indiens qui, « comme les lamas, n'attendent rien de personne » (p. 28). Et c'est fort de ces définitions, que le voyage commence vraiment explorant peu à peu toutes les pistes autour de La Paz. La question de l'angélisme andin réserve sans doute la plus grande surprise et le plus grand plaisir à Dominique Fernandez autant qu'à son lecteur :

***Il s'est passé sur les Andes ce qui s'est passé à Prague, où l'art baroque, d'abord imposé par les vainqueurs autrichiens, a été adopté, presque choisi par les artistes tchèques, parce qu'il correspondait à leur nature profonde. En se l'appropriant, ils l'ont transformé. De même, les anges de Calamarca, produits d'un art métis, d'une culture de rencontres et de croisements, appartiennent en propre à l'imaginaire indien. À qui attribuer le mérite d'avoir réussi à faire rebondir la querelle sur le sexe des anges ? Un tour de force incroyable. Les armer d'une arquebuse, d'une part, et, d'autre part, les parer de dentelles, prouve une audace sans limites. L'ange caravagesque était fille et garçon. L'ange andin est partagé entre la coquette et le guerrier. Bolivie, p. 53.***

C'est un apport à l'histoire de l'art baroque constitué peu à peu au fil des livres, la confirmation d'une théorie personnelle, née à Prague et développée ensuite, qui veut qu'il n'y ait de véritable création, à partir des canons esthétiques d'une école, que par un peuple qui trouve dans cette philosophie une ligne qui lui corresponde vraiment. C'est aussi une pièce iconographique ajoutée au dossier fernandezien de l'angélisme, de son ambiguïté et de sa sexualisation. Mais dans les chapitres écrits par Dominique Fernandez [198], ce qui frappe surtout le lecteur c'est cette comparaison de la Bolivie, celle du mode de vie qui règne dans les villes et villages les plus reculés, avec la Sicile des années 50 qu'il a tant aimée et fait aimer avec *Mère Méditerranée* : son intérêt pour les conditions sociales, pour la politique dans ses aspects les plus quotidiens, s'y révèle plus vif que jamais. Ainsi, la justice locale en marge des administrations, l'abandon par le gouvernement des territoires les plus reculés, le sort réservé aux jeunes enfants, les habitudes commerciales, les moeurs : tout est observé, relaté, le récit ne se bornant pas à être un révélation artistique mais aussi un témoignage précis sur un pays méconnu.

Le dernier chapitre (et aussi le plus long) de la main de Dominique Fernandez marie idéalement ces considérations socio-économiques et le plaisir de montrer un lieu particulièrement beau : Sucre. Là encore, la référence en matière de plaisir et de beauté est italienne, bien que les origines de cette ville soient espagnoles, preuve supplémentaire de l'amour de Dominique Fernandez pour ce lieu mais aussi de son désintérêt pour l'Espagne :

[198] La moitié des chapitres de l'album (ceux qui sont consacrés aux missions) sont rédigés par Ferrante Ferranti qui a effectué seul ces voyages supplémentaires.

***Rien ne va plus mal que le souvenir d'un militaire [le maréchal Sucre] à cette exquise ville, une des plus belles de l'Amérique latine, une des plus agréables à vivre, blanche comme Sienne est rose. Il n'est pas étonnant que les propriétaires des mines de Potosí et tous ceux qui en avaient les moyens aient transporté ici leur résidence, dès le XVI$^{e}$ siècle. Les bienfaits d'une altitude moyenne, la douceur du climat, le cirque des montagnes nullement oppressant, la faible inclinaison des rues dans cet amène bassin de la Cordillère font de Sucre un séjour idéal. Bolivie, p. 108.***

Cette ville, « cette capitale bolivienne du plaisir » qui a la chance d'être préservée du tourisme de masse est l'un des lieux idéaux alliant toutes les beautés et la douceur de vivre puisqu'il en fait « le refuge et l'épanouissement d'une sensualité délicate, gaie, fruitée » (p. 111) et y trouve même le lieu dédié à la gourmandise qu'il recherche partout où il se trouve heureux. Et s'il consent à reconnaître l'importance et l'originalité de la peinture coloniale et de la fascinante « époque espagnole » c'est bien aux Indiens qu'il consacre les dernières pages de son chapitre pour montrer les différences qui coexistent dans cette société, les formes artistiques qui sont les leurs et la complexité de leur imaginaire. Il s'agit aussi de montrer, en comparant Tarabuco et Jalq'a, deux formes de créations artistiques dont seul le mode d'expression est commun, le tissu, mais dont « l'incompatibilité symbolique » est évidente ; il s'agit enfin, une dernière fois de montrer la force et la profondeur de cette culture :

> Autant les Tarabuco expriment dans leurs tissus le monde réel qui les entoure, autant les Jalq'a se livrent à une débauche onirique. Quels mythes, quelles terreurs les assiègent ? Quels monstres reviennent les hanter ? La « douceur » des Indiens, leur indifférence résignée, leur mélancolique apathie ne seraient donc, pour certains d'entre eux au moins, que le résultat d'un dur combat contre le vertige existentiel.

***Surprise de découvrir que, sur l'Altiplano désertique, loin de tout centre « civilisé » — car l'aimable Sucre n'a exercé aucune influence sur les communautés des environs —, le pouvoir cathartique de l'art n'est pas moins inconnu que dans la vieille Europe. Bolivie, p. 129.***

*

L'Amérique du Sud avec le Brésil et la Bolivie marquent un retour à des plaisirs et des satisfactions qui ont déterminé chez Dominique Fernandez non seulement le goût du voyage mais celui du récit de voyage. Parce que ces pistes sont nouvelles pour lui, sur des terres sinon vierges, qui restent du moins en-dehors des tours organisés parce qu'elles sont lointaines, réputées dangereuses ou considérées comme d'un intérêt moindre, l'enjeu de la découverte et donc celui de l'écriture est particulièrement fort : observer, décrire, expliquer, analyser a tout son sens dans cette quête exotique où l'auteur n'a pas renoncé à sa passion baroque qui constitue toujours la raison du départ, comme lorsqu'il va en Italie, en Allemagne ou en Russie, mais qui se trouve comme complétée par le besoin de révéler un spectacle rare et authentique que la civilisation n'a pas encore abîmé ou dénaturé.

# CHAPITRE VI : LA PASSION RUSSE

***Mexicain de naissance, Sicilien d'adoption, Catalan de résidence, toute ma vie s'est passée à chercher le soleil et la chaleur. Eh bien, à Saint-Pétersbourg, sous cette lumière qui ne chauffe pas et par ce froid qui coupe, je me suis senti pris d'un étrange amour pour le polaire, le boréal ! Saint-Pétersbourg, p. 23.***

## 1) Une passion inattendue ?

Comme toutes les rencontres déterminantes de Dominique Fernandez, celle de la Russie et de Saint-Pétersbourg relève un peu du hasard et cependant du prévisible : du hasard parce que cette passion a été révélée par la commande d'un petit livre, *La magie blanche de Saint-Pétersbourg* pour la collection « Découvertes » de Gallimard, du prévisible parce que Dominique Fernandez a, étudiant, appris le russe aux côtés d'une jeune homme pour qui il a nourri une passion, dans la famille duquel il avait sa chambre, s'est intéressé à la littérature et au cinéma russe, publiant un passionnant *Eisenstein* qui est le second mouvement de *L'Arbre jusqu'aux racines.* Ce qui est le plus étonnant est sans doute qu'il lui aura fallu attendre près de quarante ans pour découvrir enfin un pays dont il connaissait déjà certains des aspects les plus passionnants.

Et ce voyage décisif est finalement la réponse à une proposition de contrat. Certes, la Cité idéale, Saint-Pétersbourg, n'aurait sans doute pas eu les mêmes conséquences libératrices que l'Italie, la Russie communiste réprimant l'expression libre du désir, les conditions climatiques et la mentalité elle-même se trouvant totalement opposées à la libre expression de soi, à la satisfaction des sens, à la révélation du plaisir charnel et à l'apprentissage d'une sensualité sans mauvaise conscience qu'a trouvés Dominique Fernandez en Italie. Il faudra se demander s'il y a une véritable complémentarité dans le rapport qu'entretient Dominique Fernandez avec l'Italie et la Russie. Car, plus que la Russie elle-même, c'est la séduction exercée par Saint-Pétersbourg qui a été déterminante : le premier voyage en Russie (alors encore Union soviétique) en 1987, n'a pas eu de conséquences, il n'a même pas été question de ces quatre jours passés à Moscou.

C'est autre chose, une quête plus spirituelle au sens propre du terme qu'il semble pouvoir entreprendre dans les grands espaces russes. Que le voyage soit si tardif, qu'il ne soit que la conséquence d'un faisceau de circonstances, ne laisse cependant, pas d'étonner. Mais, de la même façon qu'il y a plusieurs Italie en Dominique Fernandez, on peut dire aussi qu'il y a plusieurs mouvements de voyage : l'homme du Sud n'est pas vraiment devenu l'homme du Nord, la passion pour la capitale des tsars est aussi un renouvellement, le choix d'une autre direction obéissant toujours à la quête baroque et montrant l'évolution non seulement du voyageur mais celle du romancier.

Car des bagages russes sortiront, outre cette décisive et inaugurale *Magie blanche de Saint-Pétersbourg,* un chapitre de *La Perle et le Croissant,* une longue introduction et

les commentaires d'un recueil de lithographies d'Andreï Martynov, un album, *Saint-Pétersbourg,* deux romans, *Tribunal d'honneur* et *Nicolas,* cela au rythme de voyages de plus en plus fréquents et réguliers. Pas moins de dix voyages depuis 1993 l'emmènent vers l'ancienne capitale des Tsars, il y rencontre des amis (Alexis Prikhodkine, jeune homme étudiant le français, à qui est dédié *Saint-Pétersbourg* et avec lequel il entreprend deux voyages en Russie), des artistes :

***Plus loin encore dans l'île [Basile], je me souviens de la visite que nous fîmes à un couple d'artistes. Zone de terrains vagues, à l'écart, presque abandonnée. Grilles rouillées, cours désertes. Vladimir, la soixantaine, peintre. Irma, plus jeune, céramiste. Avec talent. Ils disposent d'une entrée assez grande munie d'un cagibi où Vladimir travaille, d'un salon qui sert d'atelier à Irma, avec une alcôve pour les lits. La chambre est réservée au fils, absent ce jour-là. Partout un fouillis de dessins, de tableaux, le plus souvent sans cadre, cloués directement au mur. [...] Tout est usé, bancal, jamais réparé, accueillant, poétique. Ils nous ont préparé un déjeuner dans la cuisine, remplie de livres elle aussi. Thé, pommes de terre bouillie, minuscules pâtés au poisson et « petits-beurre » d'un paquet français. Un quart de beurre qu'ils ont se saigner pour acheter confère du luxe à ce repas du citoyen ordinaire. [...] La condition d'artiste est calamiteuse aujourd'hui. Pour exposer, il faut payer. Impossible pour eux. Ils nous racontent cela sans aigreur, sans récriminer, avec ces admirables douceur et sérénité que j'ai rencontrées tant de fois ici. Ils ne seront jamais reconnus ni rémunérés selon leur mérite. Cette pensée ne leur ôte ni le courage ni la vision de ce qui est plus important dans la vie. Humiliés et offensés, avec la grandeur d'âme russe. Leur visage s'illumine, quand nous leur parlons de Tarkovski, et que je leur apprends que, jadis, j'ai signé la pétition pour Parajdanov. Souci, au fond de leur dénuement, de ce qui est encore plus misérable. Saint-Pétersbourg, p. 31.***

Ne se contentant pas d'ailleurs de lier connaissance avec le peuple russe, de connaître ses difficultés, de mesurer la réalité du quotidien pour mieux prendre conscience de ce qu'il appelle la « grandeur d'âme russe », il essaie d'y apprendre vraiment le russe, y trouve même des habitudes, puisque c'est là qu'il écrit une partie de *Tribunal d'honneur*, fait unique chez le romancier qui ne peut habituellement, en voyage, que prendre des notes préparatoires.

Doit-on voir là un second lieu d'élection, une seconde terre de révélation ?

## 2) Un récit historique plus qu'un récit de voyage ?

On peut, pour définir le lien entre Dominique Fernandez et Saint-Pétersbourg, parler de coup de foudre. Au sens propre, il s'agit d'une sorte de rapt, tout d'abord parce que la ville a dévoyé l'auteur de ses amours méditerranéennes, ensuite parce qu'il s'est découvert ou plutôt redécouvert une passion russe, et enfin parce que cette séduction a été accompagnée d'une nouvelle détermination individuelle.

Les mots employés par Dominique Fernandez pour exprimer la puissante attraction exercée par la « Palmyre du Nord » appartiennent tous au registre de l'amour passionnel, comme si une force, une puissance auxquelles il ne saurait résister l'avaient charmé au moment de sa découverte. Et ce qui, en premier lieu, fascine vraiment l'auteur est

l'histoire de cette ville : si les récits de voyage ne font habituellement pas l'économie des indispensables repères historiques pour comprendre l'originalité ou l'importance d'une culture, les textes consacrés à la Russie insistent tous, quant à eux, sur l'histoire fabuleuse, passionnante et unique de Saint-Pétersbourg. Par souci d'informer, de révéler comme dans les autres récits de voyage, mais aussi et plus encore par souci de rétablir les faits, de mettre de l'ordre dans une histoire compliquée et délibérément gommée par plus de soixante-dix ans de communisme. Et là, devant les événements violents, tragiques et fascinants qui ont jalonné l'édification de la ville, toujours lucide, sa démarche consiste à faire admettre la grandeur et la souffrance d'un peuple comme la déraison et le génie de son empereur :

***Initiative folle, audace exceptionnelle dans l'histoire de l'humanité : construire une ville de toutes pièces, dans un désert d'eau et de fange, sans tenir compte du climat, effroyable, ni se soucier de ce qu'éprouveraient les individus appelés à vivre dans ces palus désolés. Acte de pur despotisme, qui s'est révélé un trait de génie. Non seulement Pierre le Grand, arrachant son pays à l'influence de l'Orient et à la domination de l'Église, a posé avec la première brique les conditions nécessaires pour le moderniser. La décision de faire surgir du néant une cité neuve a provoqué ce miracle d'urbanisme unique au monde : une ville homogène, qui ne doit rien à l'empirisme mais tout à la volonté d'un homme. Pas de tâtonnements, pas de développement à l'aveuglette, aucune liberté laissée aux particuliers, mépris total des besoins, des voeux, des caprices des habitants. Saint-Pétersbourg, p. 13.***

Il s'agit bien de donner un sens général, une définition morale à l'histoire d'un lieu et d'un peuple : la présentation a valeur de démonstration, la réflexion s'appuie sur des faits, sur des hommes, lesquels sont tous mis en rapport avec la grandeur et la beauté de la ville. Le lecteur, s'il oublie les détails de cette histoire, se souviendra toujours des sentences justes et lapidaires, comme celle-ci, inspirée par le double aspect, paisible et violent, de la forteresse Pierre-et-Paul : « l'histoire russe a toujours été un affrontement sans merci entre bourreaux et victimes » (pp. 14-6). La richesse historique, la perfection esthétique d'une ville, mais aussi sa capacité à faire naître des mythes littéraires semblent faire oublier à l'auteur que longtemps son plaisir a été subordonné à la condition de son corps, à la liberté qu'il trouvait de pouvoir s'ébattre dans un climat doux sinon chaud... La force de cette pureté est telle que ses anciennes exigences semblent comme oubliées, comme le montrent les lignes qui introduisent notre chapitre.

Toutefois cette pureté n'est pas synonyme de simplicité — nous avons dit déjà à quel point l'histoire pétersbourgeoise était compliquée — mais les alliances de termes qui servent à définir le caractère même de ses empereurs et de ses impératrices, les oeuvres qu'ils ont financées et commandées révèlent une véritable duplicité. Cela aussi, cela surtout est fait pour plaire à Dominique Fernandez dont la recherche obstinée du sens et les qualités analytiques sont mobilisées par cette ambiguïté fondamentale qui est élevée au rang d'une mentalité, d'une façon de vivre.

***Le caractère de Pierre le Grand, le mélange de grandeur civilisatrice et de cruauté barbare qui distingue le fondateur de la ville, l'ambivalence du monument [la statue équestre par E. Falconet] élevé à sa mémoire, les légendes relatives à la fonte de la statue et au transport du socle, tout cela a nourri « le mythe » de***

***Saint-Pétersbourg, selon la formule de l'essayiste italien Ettore Lo Gatto. Pierre le Grand aimait-il vraiment son peuple ? La tentation de détruire son oeuvre ne l'a-t-elle jamais saisi ? Pourquoi demeure-t-il dressé sur sa selle, prêt à bondir ? Ce cheval qu'il retient d'une main, ne va-t-il pas soudain lui lâcher la bride ? La peur de voir le tsar s'élancer en bas du piédestal et galoper à travers les rues est devenue un thème majeur de la littérature russe. Pouchkine a le premier formulé cet effroi, dans son superbe poème Le Cavalier de bronze. L'épouvante de cette course fantomatique retentit dans le grand roman d'André Biély, Pétersbourg. Sur la ville si belle, si calme et majestueuse en apparence, pèse en permanence la menace d'une tragédie. Tchaïkovski, obsédé par le fatum qui éclate dès les premières mesures de la quatrième symphonie, exprime à sa façon le même sentiment. Attention ! Derrière les façades sereines, apocalypse imminente. Double et ambiguë dès son origine, à la fois somptueuse et maléfique, la ville instille en même temps ravissement et angoisse. Saint-Pétersbourg, p. 39.***

Le récit, dans sa plus grande partie, s'ingénie à expliquer, à montrer la naissance et l'essor de ce lieu mythique pourvoyeur d'oeuvres et de thèmes littéraires fascinants. Retraçant les grandes époques de la ville, les grandes figures qui l'ont marquée de Pierre le Grand à Nicolas II, les palais et les édifices construits par les uns et par les autres, c'est à la fois une galerie de portraits, une promenade à travers les siècles et une sorte de déambulation dans une cité aux dimensions et aux ambitions gigantesques. Pour Dominique Fernandez, le plaisir de la promenade pétersbourgoise est triple : la ville, presque inchangée depuis sa création (son centre n'a pas subi les dommages des constructions communistes, tous les bâtiments détruits par la Seconde Guerre Mondiale ou par la Révolution ont été reconstruits à l'identique), lui permet de retrouver les lieux de l'histoire russe, non pas sous la forme réduite et frustrante de monuments, mais bien sous une forme réelle, impressionnante qui prête au rêve à la création littéraire, cette charge historique est aussi une richesse artistique, et enfin, les habitants eux-mêmes vénèrent si vivement leur histoire et leur ville, qu'ils deviennent parfois plus que des hôtes, de véritables guides, comme Alexis Prikhodkine l'a été pour Dominique Fernandez.

Des promenades que l'on ne saurait toutefois se contenter de qualifier de « culturelles », car, à Saint-Pétersbourg, Dominique Fernandez réutilise une méthode qu'il a mise au point de nombreuses fois déjà pour ressusciter un personnage, se documentant avec sérieux sur le passé d'un lieu pour savoir, mais utilisant aussi chacun de ses sens pour se nourrir vraiment de la magie du lieu, pour devenir lui-même un habitant de ce lieu. À Saint-Pétersbourg, c'est donc une méthode déjà maintes fois éprouvée qu'il emploie et qu'il utilise avec une très grande maîtrise, ses voyages sont à la fois ceux de l'amateur d'art et ceux du romancier sur les traces des bâtiments prestigieux où se sont joués les grands événements d'un peuple et qui ont nourri les grandes oeuvres de la littérature russe. On ne peut donc s'étonner de la portion congrue réservée cette fois au récit de voyage proprement dit : il n'y a que très peu d'anecdotes de voyage, très peu de scènes révélant un présent parce que la grande ville russe requiert un séjour. Il faut rester à Saint-Pétersbourg, s'y installer, sortir, s'y promener et s'y perdre pour pouvoir trouver Saint-Pétersbourg. La seule visite à l'Ermitage montre à quel point il faut donner de soi pour recevoir :

***De statues baroques, point. Nous avions renoncé, quand soudain, après la***

***galerie des Canova, dans la salle 238, nous apparut ce qui resta mon plus fort et poétique souvenir, et peut-être l'image emblématique de notre voyage tout entier. Cette salle, très vaste, était en réfection. On avait décroché les grands Tiepolo, et, à leur place, des rectangles pâles se dessinaient sur l'étoffe rose des murs. Les vases en pierre dure de l'Oural, gloire du musée, gisaient entortillés dans des bâches de matière plastique translucide. Seul rescapé de cette débâcle, se pâmait un Adonis, donné pour une oeuvre du sculpteur italien Giuseppe Mazzuola. Comme ivre, la tête rejetée en arrière, les boucles abondantes secouées d'un frisson câlin, il nous livrait sa pulpeuse nudité. Du très grand baroque, pour le coup. Qui est ce Mazzuola ? [...] Et ce jeune dieu est-il bien un Adonis, comme le suggère le sanglier qui l'escorte ? D'après la fable grecque, Adonis ayant été tué par un sanglier, Aphrodite persuada Zeus de le ressusciter. Il est devenu le symbole, non de la beauté froide qui fige le regard dans une contemplation silencieuse, mais de la beauté turbulente et de l'ardeur vitale. Giration en spirale du corps, abondance du geste, luxuriance de la chevelure, attitude théâtrale, exhibition du plaisir, apologie de l'éros masculin, il y a dans cette statue non seulement le vocabulaire baroque, mais l'expression somptueuse du sentiment baroque de la vie. Prédominance du mouvement sur le calme, du désordre sur l'ordre, de la joie sur la douleur, de Dionysos sur Apollon. Synthèse de saint Sébastien pour les blessures, du Faune, pour la danse, et de sainte Thérèse, pour l'extase. Perle, pp. 559-60.***

L'Ermitage, reflet symbolique de la ville tout entière, passionnant, riche mais susceptible aussi de perdre son visiteur, est évoqué comme une sorte de labyrinthe mythique, lieu de l'épreuve, de l'initiation, de la découverte du plaisir et de soi-même. Métaphore aussi du voyage lui-même : un paradoxe pour Dominique Fernandez qui a souvent déclaré ne pas aimer les musées, ne pas apprécier le pensum culturel qu'ils signifient. Mais l'Ermitage avec la pâmoison admirable de cet Adonis n'a pas les mêmes effets sur tous les spectateurs, et c'est là le dernier plaisir que se réserve l'auteur dans son grand périple baroque, la note humoristique qu'il délivre finalement à son lecteur :

***Impossible de se contenter d'un seul point de vue sur cette statue. Elle bouge, s'anime, s'émeut, se transfigure à mesure qu'on tourne autour. Nous cherchions à saisir Adonis dans la pointe de son ravissement, lorsque quatre Américains se hasardèrent dans la salle désertée, et, voyant, qu'il n'y avait rien à voir (tous les guides vantent les Tiepolo, aucun ne signale même le Mazzuola), avisèrent de fastueux canapés agrémentés d'accoudoirs en forme de béliers, que, pendant la réfection des locaux, on avait traînés et abandonnés au milieu des statues et des vases. Éreintés par leur déambulation à travers des kilomètres de musée, ils se laissèrent tomber sur le capiton rouge et s'endormirent aussitôt, avant que la gardienne, prise de court et suffoquée par leur audace, ait eu le temps de les déloger de ce refuge interdit et de tancer les sacrilèges. Perle, p. 560.***

Revanche ironique de l'auteur sur ce qu'il déplore dans tous les lieux qu'il visite : le saccage du beau par le tourisme de masse. Ici, dans son désordre, sa décadence momentanée, l'Ermitage se dérobe aux yeux des visiteurs, comme un labyrinthe qui ne peut livrer son secret qu'à celui qui s'est rendu victorieux de durs combats, il refuse de révéler ses trésors. Leçon baroque s'il en est, en effet, dans un lieu inattendu, puisque, comme le souligne souvent Dominique Fernandez, Saint-Pétersbourg est essentiellement néo-classique, les seules innovations baroques ayant été apportées par les vingt années

du règne d'Elisabeth. Curieusement, c'est dans cet immense musée que le voyageur flâne, goûte au plaisir d'être là : « Ce qu'on voit par les fenêtres est admirable : d'un côté la Neva et la forteresse, de l'autre côté la place du Palais et l'hémicycle de l'État-Major. J'aime à m'attarder dans certaines salles, autant pour la poésie de leur atmosphère que pour la valeur des peintures. » (*Saint-Pétersbourg,* p. 45). Rares sont donc les bâtiments baroques, aussi rares en tout cas que ce type de scène étrange, car la mentalité de la rue n'est pas baroque.

***Rien de plus gai, rien de plus baroque que cette scène, fragment de Commedia dell'Arte transporté sous le soixantième parallèle. D'abord, le cadre : une salle de proportions impériales, un plafond à caissons, des tentures de grand prix, une ostentation pompeuse, mais le tout en pleine déconfiture, usé, défraîchi, comme un appartement après le passage des déménageurs. Puis, dans ce décor à la fois majestueux et minable, les trois éléments de la comédie : sommeil des ultramarins harassés par le pensum culturel, vitalité orgiaque du jeune chevelu infatigable, fureur de la babouchka impuissante. Voilà la supériorité de l'Ermitage sur tous les musées du monde : il s'y passe des choses imprévues, drôles, on y a des aventures, les statues s'excitent jusqu'à la transe et s'abandonnent au plus voluptueux des orgasmes, narguant les touristes fourbus comme les matrones en colère. Perle, pp. 560-1.***

Les rues les plus importantes ou les plus révélatrices de l'esprit de la ville sont passées en revue et décrites dans *La Magie Blanche,* la place aux Foins fait l'objet d'un chapitre entier de *Saint-Pétersbourg,* car nous le savons depuis *Mère Méditerranée,* la rue révèle l'esprit d'un peuple. Ici, mélange de fierté et de résignation, de pauvreté et de dignité dans ces marchés improvisés :

***Sur le trottoir, en sortant de la place aux Foins, devant les boutiques en sous-sol de la rue Sadovaïa, de longues files d'hommes et de femmes passent la journée debout, à essayer de vendre quelque vêtement, pièce de vaisselle ou babiole en leur possession. C'est le troisième commerce, celui de la survie. Ils se tiennent immobiles, l'un à côté de l'autre, sans crier, sans parler, un seul objet à la main, qu'ils serrent sur leur coeur comme une relique : flacon de parfum, chaussure, sac de bonbons, verre, blouson, paire de lunettes noires, livre, hareng, robinet, bague, lampe, tasse. Spectacle qu'on retrouve dans d'autres rues, par exemple Jeliabov, au coin de la perspective Nevski. Spectacle doublement pathétique, parce qu'il faut être à bout de ressources pour espérer tirer profit de ces bricoles non moins chétives que vétustes, et parce que, le commerce et les commerçants étant méprisés en Russie, ils ont honte de faire les camelots. Ce qui à Naples donnerait lieu à une tapageuse gesticulation de charlatans se réduit ici à une morne parade silencieuse. agie, p. 100.***

Pas de spectacle dans les marchés mais simplement le silence, la raideur : la rue n'est pas baroque, Dominique Fernandez ne peut retrouver ici la jubilation, le jeu et la fête qu'il a décrits sur les marchés de Naples ou de Sicile. Seul l'esprit de fatalité, seul le sentiment d'être là pour accomplir une besogne sans but pourrait être rattaché à l'idée baroque du travail. Pourtant, la rue est encore le moyen privilégié pour rêver : suivre le dédale des ruelles, des cours, des passages est une façon, non pas de faire quelque rencontre réelle, mais de se mettre en relation avec un passé littéraire, avec une fiction fondée sur ces lieux réels. C'est ainsi que l'auteur prolonge son plaisir et son admiration de la littérature

russe, c'est ainsi qu'il rencontre en imagination, à partir du lieu habité par les personnages ou par leur créateur, cette histoire qui prend tout à coup une épaisseur mythique, une réalité fantastique.

***Pourriture et déchéance, mais aussi caractère, style, atmosphère. Pour trouver les cours les plus mystérieuses, les plus poétiques, se promener, dans le quartier qui s'étend, derrière le palais Marie, jusqu'à la place aux Foins. Dédale plutôt sinistre, d'autant plus que le peu d'animation n'a pas lieu dans la rue mais à l'intérieur, dans ces cours noires dont les plus étroites ressemblent à des puits. Monde de ruines et de cauchemars. Telle maison, que, du dehors, on croit inhabité, regorge d'une vie tumultueuse, dont les épais murs de briques étouffent les bruits. C'est dans ces parages que l'auteur de Crime et Châtiment, non moins rebuté que fasciné par leur misère, a situé les principaux épisodes de son roman et le logis des divers personnages. Raskolnikov habitait 19, rue Grajdanskaïa. On peut monter au troisième étage (quatrième pour les Russes, qui incluent le rez-de-chaussée dans le compte), d'où partent les quatorze marches qui grimpaient à sa mansarde, le long d'un mur dont la parure de graffiti atteste la popularité permanente de l'étudiant. « Rodia, tu n'as pas oublié ta hache ? »011Saint-Pétersbourg, pp. 82-3.***

Exemple entre cent de cette présence de la littérature née à et par Saint-Pétersbourg, de Pouchkine à Biély en passant par Gogol ou Tourgueniev, nombreux sont les poèmes, romans ou pièces de théâtre qui ne se contentent pas de prendre la ville des Tsars pour décor mais font la ville, d'une ou de plusieurs de ses rues un ou des personnages à part entière. C'est aussi par exemple le cas des appartements où a habité le jeune Igor Stravinsky avec sa famille, l'appartement où est mort Tchaïkovski. Mais nous l'avons vu, le Saint-Pétersbourg réel n'est pas coupé de son histoire ni de ses artistes et c'est là l'un des autres sujets de contentement de l'auteur : la littérature, le mythe, la musique, les arts sont partout et partout présents au coeur d'un peuple dont les conditions de vie sont d'un extrême dénuement. La notion de culture est inhérente à l'idée de vivre et, dans ce pays où l'on va à l'opéra pour une somme modique, où l'on ne saurait se demander si l'on aime la musique, où se rendre au musée n'est pas un devoir mais un plaisir suprême, la littérature et l'art, même dans les conditions extrêmement difficiles que connaissent les artistes, trouvent un terreau privilégié.

## 3) Le roman russe

Saint-Pétersbourg a déjà inspiré à Dominique Fernandez deux romans ; le second, *Nicolas,* qui n'est pas un roman historique fait évoluer ses personnages dans la ville moderne avec ses dimensions actuelles. La description se veut réaliste et révèle une fois encore la continuité déjà notée entre le récit de voyage et le roman. Deux passages sont particulièrement révélateurs de cette volonté de réalisme et de précision : ces lieux donnent de précieux éclairages psychologiques et sociaux sur les personnages, sur Nicolas et sur les conditions de vie des intellectuels en Russie.

***Un ancien palais impérial, rien de moins, abrite la faculté des Lettres. Il date de Pierre le Grand, et complète, par son dessin harmonieux, le décor architectural de la Neva. Entre la résidence du prince Menchikov, jaune, et l'édifice des Douze***

***Collèges, rouge, on le reconnaît à sa couleur verte. Victime des hivers interminables, des changements brutaux de climat, de la négligence des autorités et de la misère générale du pays, usé, mal en point, il garde néanmoins belle allure. Depuis combien de temps n'en a-t-on pas repeint la façade, rongée par les vapeurs humides qui rampent le long du fleuve et stagnent sous le ciel bas ? L'accès par le quai est étroit, ridiculement étroit pour la foule des usagers. [...] Basse de plafond, sans fenêtres, l'entrée ne paye pas de mine, et, de toute manière, pour introduire aux études, ce vestibule manque de lumière et d'espace. Sous-sol à la Dostoïevski, plutôt que propylées du savoir. L'escalier d'honneur, malgré une double rampe, tient du marché oriental, du souk. On vend des livres au pied des marches ; on troque des polycopiés à la lueur d'un soupirail ; un étal de pommes et de bananes est installé dans un coin ; des bouts d'affiches pendillent. Mais quelle gaieté, quel entrain au milieu de ce laisser-aller ! Quel mépris pour tant d'incurie ! Ils vont, viennent, échangent des blagues, indifférents au désordre et à la vétusté. Nicolas, pp. 12-3.***

Évocation précise et ludique de la Faculté des lettres dans laquelle l'auteur respecte non seulement la topographie, mais se livre à une description faite d'après une visite. Aspect réaliste de cette oeuvre qui s'appuie sur ces détails réels pour mieux faire comprendre l'originalité, la particularité d'une mentalité. Comment le lecteur pourrait-il admettre ce mélange curieux de résignation, de soumission et de courage sans cette description qui insiste tout à la fois sur le prestige, la beauté déchue, la gaieté et l'incurie du bâtiment ? De même, le romancier a, comme Antoine (le narrateur de *Nicolas)*, emprunté le bus pour rejoindre la banlieue éloignée dans laquelle habite Nicolas avec sa mère. C'est toute sa connaissance personnelle et intime du lieu actuel qu'il a mise dans cette présentation de la ville. Le voyageur, l'observateur attentif des palais se montre aussi curieux des quartiers plus populaires, donne matière à la création du romancier :

***Nous réussîmes, tant bien que mal, à nous pousser à l'intérieur [du bus]. Peu s'en fallut que mon poignet ne restât coincé dans les volets coulissants de la portière. En dégageant mon bras, je jetai un coup d'oeil sur ma montre ; à la dérobée, pour ne pas vexer Nicolas. Il eût mal pris que je minutasse — mais le subjonctif lui aurait plu — la durée de ses trajets. Combien de temps mettait-il, chaque matin, pour se rendre à l'université ? Combien de temps, chaque soir, pour rentrer chez lui ? Je tenais à en avoir le coeur net. Du palais vert à la station de métro Gostiny Dvor [...] à Institut Technologique. Là, changement, et ligne 1, jusqu'au terminus, Avenue des Vétérans : encore vingt-cinq minutes de métro, dans la trépidation et le fracas d'un wagon toujours bondé. D'Avenue des Vétérans au bloc d'immeubles où habite Nicolas, restent quinze kilomètres de parcours rectiligne. Le cinéma croisé à mi-chemin marque la ligne où passait le front, pendant les neuf cents jours du blocus de Leningrad. Les Allemands ne réussirent jamais à pénétrer au-delà. C'était alors la campagne, qu'on lotit dans les années 60. L'héroïsme des assiégés restait si vif dans la mémoire des survivants, qu'on baptisa « des Vétérans » l'artère principale. Nicolas voulut à toute force emprunter un des taxis collectifs de la compagnie jaune. Il s'obstina à payer lui-même les billets : trois roubles par personne, trois fois le prix du ticket de trolleybus. Lorsqu'il n'avait pas à honorer un ami, Nicolas se contentait du trolleybus : une demi-heure de route, au lieu du quart d'heure par le taxi. Chaque matin et chaque soir, il en avait donc pour une heure et demie, dans le brouillard***

***glacé de l'aube et le gel humide de la nuit. Même trajet, même corvée, même humiliation pour sa mère. Informaticienne chevronnée, elle travaillait aux programmes d'une agence, rue des Galériens, derrière le palais du Saint-Synode. Nicolas, pp. 18-9.***

Et le lieu, le mode de vie des personnages fournissent des clés essentielles pour pénétrer dans les mystères de la psychologie des personnages, comme le montre d'ailleurs cette phrase « à double sens » mise dans la bouche de Nicolas pour ponctuer la visite de la Faculté : « Quand on patauge des deux pieds dans la gadoue, quel est le mérite d'avoir les yeux tournés vers le ciel ? » ou comme le montre aussi la description minutieuse de l'appartement des Maroussine. Révélation d'une Russie actuelle au lecteur français qui ne peut pas, s'il veut comprendre Nicolas, se contenter du centre historique et touristique de la ville, qui doit s'aventurer au-delà de la « ligne » pour découvrir les conséquences réelles et encore bien présentes d'une histoire plus récente.

Mais, la magie est vraiment là, la magie du lieu et des évocations d'un passé riche et propice au rêve quand le roman est historique. Retenant la formule des auteurs pétersbourgeois qui font de leur ville un élément dramatique déterminant, Dominique Fernandez était pourtant parvenu à aller plus loin encore dans *Tribunal d'honneur,* il avait alors, à partir du récit de Basile, réussi à donner corps au mythe et à la complexité de la ville. Trois exemples parmi cent suffiront à montrer cet aspect du roman, impressionnant de maîtrise. Dès l'incipit, c'est bien comme un personnage principal que la ville est décrite, une ville dont le nom retentit d'abord comme le son de la victoire, puis qui se livre dans une sorte de grâce éblouissante au voyageur.

***Saint-Pétersbourg ! Ce cri répété par les cheminots sous la verrière ruisselante me tira du demi-sommeil où, dans le matin pâle d'avril, j'étais resté engourdi. La voie ferrée, sur les cent dernières verstes, traverse en droite ligne une désolation de terres détrempées, de landes émaillées par des boqueteaux chétifs. Derrière le porteur chargé de mes bagages, je me hâtai vers la sortie. Saint-Pétersbourg ! Palais aux façades claires alignés sur les quais de la Néva , processions de colonnes en bordures des avenues, statues blanches découpées sur le ciel ! Qui n'est jamais venu dans la capitale des tsars ne peut admettre que la cité idéale qu'il conçoit en esprit s'est accomplie dans la pierre. N'est-ce pas une fable que les voyageurs lui content ? Ni dans l'Antiquité ni sous la Renaissance ne manquèrent les projets, les dessins d'architectes, les chimères. Aucun n'aboutit, aucun ne s'incarna. L'Égypte, la Grèce, l'Italie échouèrent à mettre en forme leur vision. Quand le songe d'une ville parfaite semblait abandonné pour toujours, l'utopie a pris corps, à l'autre extrémité de l'Europe, là où l'on s'y attendait le moins. Du marécage et du brouillard, surgirent, par décision de Pierre le Grand, des perspectives rectilignes, des façades bleues et vertes, des flèches dorées, des palais solennels, des arc de triomphe, des propylées monumentaux, qui non seulement s'accordent à l'immensité de l'espace russe, mais équilibrent leurs lignes et leurs couleurs en un tout homogène. Dômes et pointes, péristyles et galeries, frontons et portiques, ce mirage d'une beauté absolue est posé comme une évidence entre le fleuve et les canaux de Saint-Pétersbourg. Tribunal, p. 15.***

Mouvement perpétuel et caractéristique du style fernandezien qui, pour décrire un lieu admirable, va et vient sans cesse entre la description enthousiaste, laudative et l'explication (historique ici), la réflexion. Un plaisir s'ajoute à l'autre, amplifie l'autre :

admirer ne serait pas suffisant, savoir pourquoi l'on admire est une source sensuelle et intellectuelle de jouissance extrême[199]. Cette joie, l'auteur la donne tout entière au narrateur de son roman, en lui permettant aussi de découvrir ou de redécouvrir les endroits plus secrets, moins accessibles de la ville. Et c'est ainsi que l'on comprend que l'enquête menée grâce à la curiosité du voyageur fait naître l'inspiration du romancier : ici, Saint-Pétersbourg n'est pas seulement le cadre du roman, mais fournit l'explication morale, esthétique et psychologique aux agissements des héros.

Comme un avertissement adressé au peuple et à tout voyageur, comme le symbole inquiétant et fascinant de toute la cité, le Cavalier de bronze fait figure de messager autoritaire et inspire une interprétation prémonitoire à Basile, une pensée qui annonce l'essence même du drame qui se jouera dans le reste du roman :

***La faim, la soif, la pauvreté, le désir sexuel même ne devraient pas exister ici. Chacun sent l'inconvenance de promener ses misères entre le Palais d'hiver et la laure Alexandre Nevski. Les servitudes de la condition humaine jurent avec la perfection du décor. Les esprits les plus terre à terre, les cerveaux les plus dépourvus d'instruction se jugent coupables de n'être que de simples mortels. C'est à Saint-Pétersbourg, me confiait Nicolas de Souzdal, mon ami médecin, que les enfants sont le plus tourmentés de cauchemars. Il soigne, parmi sa clientèle adulte, des cas nombreux de folie. La criminalité est plus élevée que dans le reste de la Russie, comme si la régularité de la ville, l'homogénéité des édifices, la noblesse des portiques étaient une cause directe de perturbations et de névroses. Tribunal, p. 18.***

Ainsi, le plaisir ne devrait pas avoir sa place à Saint-Pétersbourg, sinon sous la forme d'une satisfaction visuelle, résultant de la perfection architecturale du lieu, et pourtant c'est bien là le sujet même du roman : quelle place le désir peut-il trouver dans cette société, comment peut-il même en être question dans ce cadre sublime et édifiant ?

La visite de la forteresse Pierre-et-Paul, où se trouve un des personnages principaux, un des sept juges de Tchaïkovski (le général Apraxine), est l'objet d'une description où se révèlent non seulement la psychologie des personnages mais l'histoire de la ville et l'esprit russe, où le lecteur peut découvrir un premier élément de réponse. La découverte des geôles (que recommande d'ailleurs Dominique Fernandez, dans *Saint-Pétersbourg*, comme l'un des lieux qui révèlent le mieux la tyrannie des tsars) montre tout à la fois le degré de rigueur, d'arbitraire et d'exigence de ce milieu, où pour survivre il faut non seulement respecter des règles mais être endurant physiquement :

***Une douzaine de cellules se trouvaient pour le moment occupées. Le gouverneur, plus à l'aise avec les morts qu'avec les vivants, m'introduisit dans quelques-unes de celles qui avaient hébergé un hôte historique. Je pus me rendre compte que Dostoïevski avait lu commodément, à la table placée sous la fenêtre, les volumes que lui prêtait le général Nabokov. « Vous en convenez ? » me dit Apraxine. Igor,***

[199] Principes fernandeziens qui rappellent ceux du Barrès d'*Un homme libre* : « Ce qui augmente beaucoup le plaisir [...], c'est de l'analyser. [...] Conséquence : Il faut sentir le plus possible en analysant le plus possible. » (Barrès, *Romans et Voyages,* coll. « Bouquins », 1994, T. I, p. 102). Notons au passage que cette citation n'apparaît pas dans le *Barrès* de Ramon Fernandez (dédié « à mes enfants, Irène et Dominique)...

***déjà rasséréné par la mention d'Alexandre Dumas et la constatation que les geôles de son père n'avaient rien de commun avec le boyau d'Edmond Dantès, s'amusa à imaginer comme il organiserait sa vie en prison. Tribunal, p. 81.***

Après ce lieu de répression, de condamnation, qui se dresse dans la ville comme le symbole de la Loi et qui fait l'objet du premier déplacement du narrateur (lequel est justifié par des raisons professionnelles, mais doit aussi être analysé comme une étape symbolique), c'est tout le coeur historique de la cité, de la laure Alexandre Nevski au théâtre Marie en passant par le palais de Marbre, qui est peu à peu révélé non seulement sous l'aspect visible et officiel où tout visiteur pourra le reconnaître mais dans les secrets que lui prête le narrateur. Ainsi, l'Ermitage, présenté par son directeur Alexandre Obolev, et l'île aux Lièvres, non plus vue depuis la forteresse Pierre-et-Paul mais découverte à partir d'un de ses jardins, permettent de se faire une idée plus juste de la représentation et de la signification du plaisir et du désir dans la capitale des Tsars.

***Assailli par les souvenirs, je fus quelques instants sans m'apercevoir d'une nouveauté pourtant spectaculaire. Au centre de la salle, se dressait une statue qui ne s'y trouvait pas de mon temps. Quelle inconscience, grands dieux, avait poussé Obolev à la tirer de la réserve ? Si l'Abel mourant de Dupré risque de prêter au blâme, que dire de cet Adonis déchaîné ? Adonis ou Actéon, d'après le sanglier sur lequel il prend appui d'une main. Pieuse fable, car d'après sa posture immodeste, la giration en spirale de son buste, la projection de son torse et de son ventre nus, ce ne peut être qu'un satyre livré aux excès de la luxure. Ivre de son corps, affolé de son plaisir, il s'est affranchi de toute pudeur. Une chevelure d'une opulence animale encadre de boucle frénétiques son visage dont tous les orifices, les yeux, la bouche, les narines, dilatés par l'excitation, clament le débordement e l'orgasme, que seul l'euphémisme des poètes oserait qualifier dionysiaques. Tribunal, p. 169.***

La suite du chapitre, la visite de l'Ermitage étant brutalement interrompue devant *l'Adonis* de Giuseppe Mazzuola (qui, nous l'avons vu, offre sa conclusion à *La Perle et le Croissant),* révèle le drame d'Alexandre Obolev, drame personnel, intime, lié à l'incapacité de satisfaire un désir charnel, à sa soumission à l'interdit qui exalte cependant ses désirs. Exemple même de ce que Dominique Fernandez a nommé ailleurs le discours d'une « honteuse », la confession d'Obolev est à la fois irritante d'un point de vue individuel si l'on compare cette attitude à celle de Tchaïkovski (tous deux trouvent dans l'art une façon d'exprimer la force de leur désir), et éclairante quant aux tabous qui règnent dans cette société.

Or, le compositeur dans ses déambulations nocturnes montre une autre façon d'assouvir ses désirs, de satisfaire son besoin de beauté masculine : ce n'est pas dans les galeries désertes du grand musée qu'il entraîne le narrateur mais dans des lieux sordides et dangereux, dans des lieux publics et qui de surcroît se trouvent jouxter le symbole même de la loi et du châtiment puisqu'il s'agit des jardins et de la plage qui bordent la forteresse du côté occidental :

***Piotr Ilitch s'était assis sur un canot retourné. Hagard, les yeux fous, il fixait de son regard injecté les torses musclés, les bras nus, les jambes nues des garçons, leur sexe moulé par le caleçon humide. Je m'attendais à ce que le scandale éclatât d'un moment à l'autre, sans penser qu'aucun de ceux qui avaient repéré***

***l'intrus ne lui attribuerait d'autre goût qu'une sénile nostalgie de sa jeunesse. Les commentaires que je pus saisir tendaient à l'indulgence moqueuse. Rien de bien méchant, des rires discrets, quelques « grand-père » vite ravalés. Personne ne soupçonna où se posaient les prunelles rougies de Piotr Illitch, ni à quels fantasmes indignes s'abandonnait ce monsieur respectable. Tribunal, p. 269.***

Masqué mais prenant le risque d'être découvert, reconnu, raillé et accusé, Tchaïkovski opère une séparation, nous l'avons vu déjà, entre la satisfaction réelle de son désir et l'expression de ce désir, de son énergie, dans son oeuvre, et ce qui apparaît ici grâce à lui, c'est bien l'existence, inattendue, d'un lieu où ce type de plaisir est possible bien que périlleux, un lieu de débauche qui ne saurait être plus proche, paradoxalement, du centre de la répression. Étrange attitude ainsi mise en lumière qui consiste à rechercher le plaisir sous le double symbole, légal et religieux, de la flèche de la cathédrale Pierre-et-Paul...

*

Paradoxalement, dans ses récits ou plutôt dans ses relations de voyage sur Saint-Pétersbourg, Dominique Fernandez n'a pas inséré de plan lisible de la ville, et c'est dans *Tribunal d'honneur* qu'il localise avec précision le lieu de travail ou d'habitation de chacun des personnages importants. C'est là, dans cette volonté de mettre au clair une situation complexe (pas moins de neuf personnages principaux dans ce récit) et aussi dans « l'index des personnages historiques ou fictifs » qu'il ajoute à la fin du volume, la volonté de créer un vrai et grand roman russe, résultat d'un voyage qui, s'il ne l'a pas russifié tout à fait, l'a tout du moins rendu totalement russophile et encore plus métis qu'il ne l'était.

Faut-il voir enfin dans cet amour pour la culture russe une satisfaction de romancier à trouver une terre où le débat moral sur le plaisir est rendu plus complexe, où l'esprit et la culture ne sont pas susceptibles d'admettre les différentes marques de permissivité qui en anéantissant les tabous réduisent d'autant l'espace des créateurs ? Il y a pourtant dans l'expérience menée avec l'écriture de *Nicolas,* — qui, d'une écriture moins fluide et d'une composition moins maîtrisée que celles des autres romans de Dominique Fernandez, fait la preuve de l'échec du renoncement au désir pourtant lié à la passion que Rachid nourrit pour Nicolas, être transparent, insaisissable et inaccessible aux souffrances et aux voluptés d'autrui, — une forte interrogation : le voyage est-il une façon de devenir ou de se rêver différent ? Dominique Fernandez n'a-t-il pas voulu croire, comme Rachid, qu'une autre vie plus spirituelle et plus parfaite commençait grâce à Saint-Pétersbourg ?

# CHAPITRE VII : LE VOYAGE INTÉRIEUR

## 1)Amsterdam, la capitale de la liberté et du plaisir

Curieusement, on ne sait pas combien de voyages ont préparé la rédaction du guide, *Amsterdam,* pour la collection « Petite Planète » des éditions du Seuil, paru en 1977. Portrait d'une ville, plus que guide touristique au sens ordinaire du mot, ce petit livre

fournit de précieuses indications sur la définition même du plaisir que Dominique Fernandez lie à un lieu.

Si la « Mecque de l'homosexualité » a pu l'attirer au moment même où il rédigeait *L'Étoile rose*, ce qu'il a découvert de la ville qui a toujours voulu protéger les minorités et les proscrits, c'est bien la liberté d'être soi-même, de vivre comme on l'entend, mais une liberté qui est toutefois accompagnée de règles précises. Et c'est précisément ce mélange de rigueur et de laisser-aller qui domine tout ce texte.

***La fascination que j'éprouve pour Amsterdam tient à cette coexistence des deux villes : la ville des marchands et la ville des freaks. La ville de l'ordre, de la règle, de la loi ; et la ville du désordre, de l'anarchie, de la licence. Sans la contrainte exercée par la première, la seconde dégénérerait dans le débraillé, dans le sordide. Sans la liberté apportée par la seconde, la première se ratatinerait en musée. L'accord de ces deux mondes est un pur miracle. Amsterdam 1 et Amsterdam 2 se complètent à merveille en se donnant l'une à l'autre ce dont elles ont besoin, l'une pour être bourgeoise avec classe et avec fantaisie, l'autre pour être marginale avec tenue et avec style. Amsterdam, p. 11.***

Cette coexistence de deux villes en une seule satisfait l'auteur qui recherche toujours quelque duplicité dans un lieu ou un personnage ; il y a ici à Amsterdam de quoi rassasier non seulement son besoin de réflexion, sa soif de questionnement, son goût pour l'art, mais aussi son besoin personnel d'épanouissement, de liberté et de fantaisie. Amsterdam est comme une porte véritablement ouverte pour celui dont la quête d'identité s'est si longtemps heurtée aux tabous et aux interdits. Le voyage à Amsterdam révèle cette revendication individuelle de liberté, annonce (comme souvent) son pendant romanesque puisque une année seulement sépare la parution du livre de celle du roman et qu'entre temps, d'ailleurs, ont paru plusieurs articles dans la presse homosexuelle, mais décide sans doute aussi d'un engagement de l'écrivain au sein du combat homosexuel pour réclamer la liberté, l'égalité et l'absence de discrimination. La ville d'Amsterdam, dans le cadre de ces revendications sociales, semble bien jouer un rôle de société modèle, l'exemple même de la cité moderne, d'une ville idéale.

La description d'Amsterdam dans *L'Étoile rose* revêt d'ailleurs les mêmes définitions essentielles de liberté : David, dans le chapitre final de la longue lettre qu'il adresse à Alain, veut lui montrer non seulement qu'il comprend mais qu'il approuve ce voyage en une terre où l'on peut prétendre au bonheur.

***Vous voilà, flottant sur le canal, dans les flancs de cette coque nomade, que les quelques meubles sommairement ajustés de vos mains ne suffisent pas à transformer en maison. Le bébé de Jaap et d'Alice grandira différent de ses parents, différent de toi, différent de nous. L'identité individuelle, l'obligation de se définir, d'être quelqu'un et pas un autre, ces contraintes imposées par l'organisation économique du monde et dont, plus que quiconque, nous avons eu à souffrir, toi, moi et tous nos frères jusqu'à maintenant, ne pèseront pas sur celui dont l'enfance aura baigné dans le murmure de l'eau. Que deviendra-t-il ensuite ? Profitera-t-il des facilités que le sénateur Brongserma a obtenues pour la jeunesse de son pays ? Étoile, p. 428.***

C'est donc dans la métropole hollandaise que Dominique Fernandez, tout autant que le narrateur de *L'Étoile rose,* peut rêver à l'indistinct, renouer avec le mythe des origines qu'il

croyait à tout jamais révolu à cause de l'ère capitaliste et matérialiste. Est-ce un hasard si c'est précisément dans cette ville historiquement vouée à la liberté d'expression, tolérante et permissive, qui accueille ouvertement toutes les confessions et toutes les moeurs, qu'il a le sentiment de toucher au bonheur ? C'est d'ailleurs, selon la technique qu'on lui connaît bien, en regardant, admirant et analysant des oeuvres d'art anciennes et contemporaines qu'il parvient à cette définition de la capitale du plaisir :

***Un tableau d'Appel, aujourd'hui dans le bar de l'hôtel de ville, s'intitule Enfants qui posent des questions. C'est cela, l'esprit d'A 2 : une remise en question du monde, avec les yeux de l'enfance. Refuser la victoire du principe de réalité sur le principe de plaisir. Retrouver l'état édénique d'égalité universelle dans l'innocence et le bonheur du jeu. Amsterdam, p. 79.***

On pourrait d'ailleurs faire d'autres citations des commentaires sur les tableaux de Van Gogh, de Rembrandt, d'Emanuel de Witte ou de Constant qui tous insistent sur cette idée de liberté présente dans leurs tableaux, comme source d'inspiration et comme motif de représentation, sur ce questionnement sur l'identité individuelle lié à la volonté d'abolir les limites desséchantes d'un état civil restrictif. Liberté est donc donnée à tout individu : c'est là, on le sent à travers l'insistance de l'auteur et la récurrence de ses propos, la principale source d'admiration morale et intellectuelle pour ce modèle social.

Mais, outre cet aspect, c'est aussi le paysage d'Amsterdam qui plaît à Dominique Fernandez, l'organisation urbaine, l'harmonie de cette ville : « Ces marchands, dont la fortune fut si rapide qu'en cinquante ans ils eurent construit leur ville, d'un seul élan, dans un seul style » (p. 6). Et l'eau, dont il fait un élément symbolique dans le passage de *L'Étoile rose* cité plus haut, est source non seulement de poésie mais de rêve. C'est bien à partir du plaisir éprouvé par la découverte de ce paysage particulier, par la comparaison qu'il en fait avec Venise, qu'il en vient à tirer des conclusions sur la particularité, la singularité d'Amsterdam :

***Disons qu'Amsterdam est une ville debout, une ville qui s'efforce, une ville décidée à lutter. Et contre quoi, sinon contre la tentation de s'abandonner au fil de l'eau ? À la grande époque d'Amsterdam, les navires remontaient les canaux jusqu'aux maisons d'habitation, qui servaient aussi d'entrepôts. Tandis qu'à la grande époque de Venise, l'eau ne servait qu'à animer de mille reflets enjolivants les façades narcissiques des palais. L'eau utile d'Amsterdam s'oppose à l'eau esthétique de Venise. N'empêche que c'était toujours de l'eau : c'est-à-dire de l'instable, du fuyant. Une menace permanente pour la stabilité et la prospérité économiques. Peut-être aussi le goût même de l'accumulation. Une invitation à cesser de raisonner exclusivement en bourgeois. À sortir des catégories du rentable et du thésaurisable. À partir, à se laisser flotter. Amsterdam, p. 8.***

Beauté d'une ville traversée, baignée par les canaux : le plaisir du rêve apporté par cet élément se retrouve d'ailleurs comme une composante romanesque dans *L'Étoile rose,* où le romancier s'ingénie d'ailleurs à reconstituer, à travers la péniche d'Alice et de Jaap, la péniche d'un couple bien réel celui-là (« un charpentier, avec une femme et un gosse de huit mois »). Signe supplémentaire de l'apport du voyage à la fiction... Ville dont il détaille les mille trésors, ville dont la rue est en soi une source de spectacle à travers le raffinement de ses blasons, parfois humoristiques, parfois publicitaires et parfois mystérieux. Savoir regarder, savoir se promener, flâner à travers les rues sans autre

préoccupation que celle de se nourrir de cette variété, de cette liberté présente dans les deux villes d'Amsterdam, c'est bien la leçon que l'écrivain tire de ce voyage. Et comme cette relation de voyage est d'abord un guide, l'écrivain s'intéresse aussi aux lieux qui peuvent procurer du plaisir, il en fait alors une description précise, fournissant des détails pratiques à l'attention du touriste. Bien sûr, il est question des lieux homosexuels mais aussi des autres, il les décrit, indique les tarifs pratiqués (de celui de l'entrée comme de celui des consommations) montrant comment la libéralité et l'absence de ghettos entraînent aussi une pratique raisonnable des tarifs, mais c'est sans doute dans sa description du « Kosmos » qu'apparaît avec le plus de vigueur le plaisir allié à la plus totale liberté, une définition hollandaise du bien-être.

***Pour finir, je descends au sauna. C'est le seul de la ville à être mixte, et c'est de loin le plus confortable : un lieu de culture physique, mais d'abord de bien-être et de paix. On ne distribue pas de serviette : chacun accroche ses vêtements à une patère et se retrouve entièrement nu, entre des femmes et des hommes nus, dans une sorte de hangar chaleureux, qui sent le bois frais, meublé de fauteuils et de chaises longues. Les gens causent, fument, lisent le journal, boivent du café. Dix minutes dans la chambre sèche, puis vingt minutes de relaxation sur une galerie où sont étendus des matelas. Puis de nouveau le hangar-salon. Rien d'équivoque, de mesquinement érotique dans tout cela. On vient ici pour être nus ensemble, c'est-à-dire pour mener une vie sociale dépouillée. C'est vraiment le « Kosmos », une image de l'univers dans son état originel, un essai de fraternisation au-delà des barrières du sexe, des milieux et des conventions. La nudité n'est que la condition du recueillement, une ascèse en douceur, un moyen d'arriver plus vite à la vérité. Une sagesse qui ne passerait pas par le corps, par le rejet des préjugés sociaux liés au vêtement, par le retour à la forme première de l'être humain, serait une fausse sagesse, une sagesse d'intellectuels : telle est la leçon de l'Orient revisité. Amsterdam, pp. 17-9.***

Cette image d'un plaisir serein, d'une jouissance libre (ou libérée) de tout, a, on le sent bien, la préférence de Dominique Fernandez, qui, certes, ne s'exprime pas avec l'enthousiasme dont il usera pour décrire le raffinement et les charmes des thermes de Budapest, mais semble plus à son aise dans ce lieu que dans l'autre sauna « le plus fameux du monde », le « Thermos II », qui, plus qu'un lieu de relaxation, de « fraternisation » et de « recueillement », apparaît comme un lieu de plaisir et d'érotisme où le plaisir sexuel a la première place [200] même s'il y observe « beaucoup d'humour et de drôlerie ». Ce n'est pas par timidité ou par pudeur mais simplement par goût personnel que l'auteur indique ici, discrètement, sa préférence, choisissant la mesure, le raisonnable mais montrant aussi toutes les possibilités offertes par la ville. On retrouve d'ailleurs souvent cette attitude double quant au plaisir du corps, qui consiste à se réjouir de voir la plus grande liberté permise tout en écartant la possibilité d'en profiter. Il respecte ici le projet même du récit de voyage, du guide, tendant à dévoiler tous les aspects d'un lieu, les plus évidents comme les plus insoupçonnables. À Amsterdam comme à Naples ou à Saint-Pétersbourg, le voyageur est aussi un enquêteur, un chasseur de vérité.

***Les églises ouvertes aux chiens, les bourgeois attirés par l'Orient, les peintres officiels finissant en clochards, les Provos élus à la mairie, la politique appliquée***

[200] *Amsterdam,* p. 95.

***à la couleur des voitures, les musées mettant à la porte leurs oeuvres, le regard d'un cerf libérant d'un asile, le chilom et le safi servant de passeport universel : c'est tout cela Amsterdam, sans solution de continuité. Et sans trahison non plus d'aucune des valeurs d'où la ville a tiré d'abord sa grandeur et sa force. Qui redouterait de tomber dans un campement de Tziganes peut partir tranquille. On peut très bien visiter Amsterdam sans soupçonner tout ce que je n'ai découvert qu'après plusieurs voyages. Amsterdam, p. 109.***

Amsterdam, port ouvert sur le monde, ville initiant à la découverte de soi et de la liberté, apparaît ainsi comme une métaphore du voyage, comme la quête du plaisir et de la liberté.

## 2) Et le reste du monde ?

La carte des voyages placée à la fin de notre premier chapitre indique très clairement une concentration de voyages dans des zones très précises, principalement européennes, mais il est sans doute indispensable de s'intéresser aussi à ces pays qui, comme l'Inde ou comme la Tunisie, ont donné lieu à des textes sans toutefois provoquer des retours en ces terres... Sur d'autres voyages, enfin, le lecteur cherchera vainement des traces, des indices.

Il a dit dans un entretien [201] le plaisir qu'il avait eu à voyager en Inde en mars 1985 :

***Dans les voyages, je suis toujours très physique, quand je débarque quelque part, je suis pris, ou pas pris, ça dépend du pays. En Inde, ça a été immédiat, je ne me suis pas senti dépaysé, et c'est ça qui m'a étonné, d'ailleurs. Je crois que c'est à cause de ma longue pratique de l'Italie du Sud. Calcutta est une ville avec beaucoup de problèmes de misère et de surpopulation, c'est une ville étouffante, mais j'aime ces foules, ces boyaux. C'est Palerme. C'est Alger. C'est Naples.***

— mais il n'accompagnera pas Ferrante Ferranti en 1995 lors de son second voyage et ne semble pas prévoir à ce jour de nouveaux voyages en Inde.

En dépit des propos tenus, la culture indienne lui demeure étrangère et ce qu'il ne parvient pas à intégrer à son imaginaire par le biais non seulement du plaisir mais de la réflexion, de la discussion, ne peut prendre place ni dans une relation de voyage ni dans un roman. On peut certes trouver quelques traces d'une philosophie hindouiste à travers un personnage comme Franz dans *L'Amour* mais cela n'a pour but que d'épaissir le mystère du jeune homme, cette pensée reste impénétrable pour les autres personnages, une source d'irritation pour Friedrich : le recours chez le jeune homme à cette pensée,est le signe de la recherche d'une retraite, de la volonté de poursuivre son chemin hors du monde ordinaire. On pourrait ainsi être tenté de voir dans cette évocation du peuple indien une image anticipée du personnage mystérieux vers qui vont tous les regards, intrigués, séduits : « Ils vont pieds nus, ils balancent leurs corps, ils sont minces aussi, par constitution, et ils sont silencieux. C'est ça qui fait leur dignité : la façon dont ils vous écoutent et dont ils vénèrent le soleil, le cosmos. » À mi-chemin entre une vision mystique et une apparition irréelle. Peut-on pour autant en conclure que le romancier a trouvé en

[201] *La Quinzaine littéraire,* 16 oct. 1985 : entretien accordé à Tatania Tolstoï.

Inde matière à la constitution d'un personnage ? Ce serait peut-être extrapoler car cette quête indienne reste sans suite, et, selon l'essayiste, elle est aussi celle de la jeunesse attirée par Amsterdam, qui y séjourne quelques mois pour, la plupart du temps, poursuivre son périple en s'acheminant vers l'Inde.

***On décolle, on plane, en Inde, et tout de suite, malgré les aspects pesants, notamment dans la religion. Ce pays peut apporter beaucoup à qui sait voyager, même sans connaître tous les substrats philosophiques. J'ai acheté toute une bibliothèque sur l'Inde depuis mon retour, mais ce pays m'a déjà tellement enrichi rien que par des impressions que je ne voudrais pas perdre cette innocence de contact. Je ne voudrais pas la perdre pour mon prochain séjour là-bas.***

Évocations enthousiastes de hauts lieux indiens (FatehpurSikri) mais rejet des rites religieux, attirance pour le spectacle de la rue à Calcutta, pour le regard des enfants ou encore pour la beauté et la dignité des corps, mais refus de s'intéresser à l'arrière-plan spirituel : en Inde, Dominique Fernandez n'aura fait que passer, nous n'apprendrons rien de ce qu'il aura ou non retiré de la bibliothèque qu'il a constituée sur ce pays mais seulement que là, comme en Italie, ou comme en Roumanie plus tard, il a été profondément touché par la chaleur, la disponibilité et la générosité d'un peuple : « En Inde, chacun est pris en charge par tous les autres, et ça, c'est très beau. Comme à Naples : quand on rencontre quelqu'un, il se crée un rapport affectueux. C'est un autre sens de la vie que dans l'Europe bourgeoise. »

De l'Inde baroque, produit de la colonisation portugaise, il n'a donc pas encore été question. La passion pour Saint-Pétersbourg semble avoir gelé le projet fait jadis[202] de finir le périple baroque par les révélations de Goa, de Macao et du Mexique...

L'Afrique du Nord, et, plus précisément la Tunisie, a fourni matière à la création d'un roman, *Une fleur de jasmin à l'oreille,* mais curieusement, dans ce texte, le pays visité n'est jamais précisé, le lecteur doit donc réunir les indices qui lui permettent de reconnaître Tunis et Tozeur à travers les évocations de lieux : les souks, l'itinéraire à suivre pour visiter les oasis du Sud. Dominique Fernandez avait lui-même voyagé au printemps 1976 en Algérie et en décembre 1978 en Tunisie ; aucun autre texte, pourtant, en dehors de ce court roman, n'évoque l'Afrique du Nord, pas plus d'ailleurs que ses voyages au Proche-Orient (en 1995 et 1998) ou au Maroc (en 1986) n'ont laissé de trace dans son oeuvre.

C'est pourtant bien, à travers les parfums, les pâtisseries, les couleurs et les sensations tactiles orientales, d'une certaine éducation sensuelle qu'il est question dans *Une fleur de jasmin à l'oreille,* ainsi que de l'apprentissage, par la nature, du rythme de la vie dissociable de toute idée de culpabilité ou de péché. Roman, au moment où il envisage de se séparer de son compagnon Julien, choisit donc de s'enfoncer dans le Sud, de découvrir le désert, non pas pour en faire une traversée par le dépouillement mais bien plutôt pour retrouver vraiment sa capacité à vivre par soi-même, à découvrir le plaisir.

Ce voyage peut donc être interprété comme la quête de la liberté et du plaisir,

[202] Avant son premier voyage à Saint-Pétersbourg, Dominique Fernandez nous avait en effet plusieurs fois indiqué cette volonté.

comme l'atteste d'ailleurs la dernière page du récit :

***La nuit bruissait de mille insectes invisibles. Il tendit la main vers un régime de dattes. Les fruits avaient gardé la tiédeur du jour sous la peau rafraîchie par la brise. Toutes les fenêtres de l'hôtel étaient maintenant éteintes. Roman n'aurait su dire où se trouvait sa chambre ; ni en quel point de l'univers il flottait, libre, solitaire et heureux, perdu dans l'infini du désert à des milliers de kilomètres de toute personne connue. Il faillit tomber dans un des canaux d'irrigation qu'on avait déviés de l'oasis pour arroser les plantations du jardin. Il se rattrapa au stipe d'un chamérops nain, se releva les doigts en sang. L'aspérité d'une cicatrice lui avait entaillé le gras du pouce. Roman n'eut garde de panser la blessure. À la nuit, à la lune, au désert, à la force immense qui lui dilatait le coeur, il devait l'offrande d'un peu de sang. Il remonta lentement vers l'hôtel, pendant qu'une dernière datte laissait dans le fond de sa bouche un parfum de chair et de sucre. Fleur, pp. 201-2.***

Conclusion heureuse de cette oeuvre de fiction qui montre une réconciliation avec soi-même par la fusion avec l'univers, situation rare d'un héros fernandezien, dont l'état, sans renoncer au plaisir, coïncide avec la félicité parfaite du corps, la sérénité de l'esprit. Est-ce précisément parce qu'il n'y a pas autre chose à ajouter à propos de ce bonheur qu'il n'y aura, d'une part, aucune autre oeuvre comparable, et, d'autre part, aucun autre texte évoquant ces lieux ? Encore un détail important est à noter ici : s'il est longuement question de l'opéra (*La Traviata* joue le rôle d'un révélateur dans les rapports de Julien et de Roman) dans le début du récit, l'art maure n'est jamais vraiment décrit, c'est là une exception dans cette création où les oeuvres d'art ont toujours une fonction importante : on peut comprendre cette absence comme le signe d'une pénétration sensuelle, seulement, dans cet univers maure, comme en Inde, il n'a pas pu être question de percer les mystères religieux, littéraires ou artistiques de cette culture, l'écrivain ne s'y est pas retrouvé avec ses propres questionnements... Ainsi, au terme de ce séjour, Roman rentre à Paris, riche non seulement de sensations mais de sa propre identité révélée par le plaisir, comme son créateur finit lui aussi par rentrer à Paris.

## 3) Où Dominique Fernandez pose ses valises

Trois lieux marquent la vie française de Dominique Fernandez : Paris où il a grandi et connu trois domiciles, la Kalat, maison où il réside principalement l'été, et Rennes où il a fait toute sa carrière de professeur d'Université.

Paris est le lieu du travail (Dominique Fernandez n'a jamais résidé à Rennes) et a fait l'objet de deux descriptions dans l'oeuvre romanesque : dans le quartier de la place de Breteuil où il habitait avec sa mère et sa soeur pendant la période de la guerre et dont on peut retrouver de nombreux détails dans *L'Étoile rose* (pp. 31-4), et, de façon beaucoup plus précise, du 14 rue de Douai, son adresse actuelle, que l'on a pu reconnaître d'abord dans *La Gloire du paria* sous le nom de rue de Douchy et que l'on retrouve aujourd'hui avec beaucoup plus de précisions dans *Nicolas,* roman dans lequel il s'est contenté de changer la rue de Douai en rue Victor Massé ; enfin, ce quartier de la Nouvelle Athènes, il l'a peint aussi dans *Tribunal d'honneur*. C'est pour son activité d'écrivain, de critique littéraire et de lecteur (puisqu'il a appartenu de nombreuses années au comité de lecture

des éditions Grasset) qu'il a préféré continuer à habiter Paris et qu'il préfère aujourd'hui encore y poser ses valises. Il n'a jamais conçu apparemment s'installer durablement dans un des lieux où il avait trouvé le plaisir et le bonheur, à Naples, en Sicile ou même dans sa « citadelle » du Boulou, obéissant à sa règle personnelle de faire la part entre le temps du plaisir, la vie de l'écriture solitaire et le temps de l'activité professionnelle, dominée par l'écriture plus courte d'articles, par la promotion nécessaire de ses oeuvres.

Paris apparaît ainsi comme la ville de l'effort, de la réussite. Peu de descriptions de sa vie parisienne sont données, si ce n'est de courtes évocations d'un intérieur dépouillé, entièrement dédié au travail littéraire :

***Peu d'objets, chez moi ; seulement ceux à qui me lie le souvenir d'une main donneuse et aimée. Une cellule nue, quatre murs blancs auraient ma préférence. Si l'inspiration peut naître d'un tableau, d'un morceau de marbre ou de porcelaine contemplé, seul le vide autour de soi permet la concentration. Or, écrire un roman, c'est d'abord se concentrer : chasser hors de sa vue, de son oreille ou de son coeur tout ce qui n'est pas l'histoire à raconter. Commencer par éteindre sa télévision (ou ne pas en avoir du tout, comme moi) ; fermer son poste de radio ; refuser de lire les journaux ; repousser les appels du monde ; choisir l'ignorance comme une forme de sacrifice nécessaire ; et même tourner le dos aux chers objets, aux photographies des visages les plus tendrement aimés. Donc, dans mon bureau, seule l'armée austère des livres rangés en ordre de bataille dont l'alignement hostile me rappelle que chaque ligne est un combat à remporter, et l'ouvrage en train plus difficile à gagner qu'une guerre. Mais on ne peut pas écrire tout le temps : alors on s'étire, on se lève, et quelle chance si on trouve un long couloir où remettre en marche l'esprit engourdi par l'effort. Oui, il faudrait une cellule, et son complément naturel dans tout monastère : ces galeries où les pas résonnent, ce cloître propice aux rêveries fécondes, ce jet d'eau au milieu des buis... Et pourquoi pas les cloches ? Faute de quoi j'ai choisi un appartement où la moitié des précieux mètres carrés est « perdue » en un long couloir coudé, chemin qui ne mène qu'à l'écriture. Assis à ma table, où ne sont admis que d'humbles accessoires au service du culte (le grattoir, le scotch, les ciseaux), voici la cérémonie qui recommence. Soldat ou moine ? Bien anachronique, en tout cas, l'écrivain aujourd'hui. « Mon chez moi », France-soir Magazine, 22 nov. 1982.***

Longtemps, le rapport antre Rennes et Paris a été défini par l'auteur comme une complémentarité. Longtemps, il a dit et répété le bonheur qu'il avait de pouvoir se confronter à une réalité moins parisienne, son plaisir d'enseigner dans cette ville :

***Car Rennes est une ville très vivante. J'enseigne là-bas, ce qui, je tiens à le dire, m'a beaucoup apporté. C'est très important, vous savez, de sortir de Paris. Dans nos milieux, les choses paraissent aller de soi. Vous débarquez en province, tout excité par l'événement du jour. Pour eux, cela n'existe pas. Ils ont d'ailleurs raison. Une semaine plus tard, à Paris, tout est oublié. « La Semaine de Dominique Fernandez » Prop. rec. par Nita Rousseau, Le Nouvel Observateur, 9 oct. 1982.***

Or, ces propos élogieux sur la ville de Rennes n'auront pas suffi à faire taire les reproches que des Rennais ont tenu à lui exprimer, et c'est un véritable petit tribunal qu'on réunit pour lui signifier que sa place n'est pas à Rennes au lendemain du couronnement de son

roman *Dans la main de l'ange* par le prix Goncourt et à peine un mois après les propos élogieux qu'il avait tenus sur la ville. Indigné par ces réactions mesquines :

***Lorsque j'ai eu le Goncourt, en 1982, j'étais professeur, intouchable, puisque j'avais une chaire. À l'époque, le recteur m'a convoqué, il avait organisé une sorte de petit tribunal. On m'a fait mille reproches et je sentais bien qu'à l'origine, il y avait une haine pour l'homosexuel. Détournée bien sûr, mais combien de carrières ont-elles été empêchées ou retardées sans que jamais cela soit dit. C'était à la faculté de Rennes, et j'ai dû prendre un mi-temps. « Deux Homos dans la ville », prop. rec. par Roger Stéphane, Globe, 1988.***

Il ne manquera aucune occasion de brocarder la préfecture d'Ille-et-Vilaine et son université, multipliant jusque dans ses romans (*La Gloire du paria* [203] *, Le Dernier des Médicis* [204]), les allusions péjoratives ou les attaques acerbes contre les esprits médiocres de la ville la « plus triste, la plus poussiéreuse de France » et provoquant parfois le courroux des lecteurs [205] du *Nouvel Observateur*...

Ses valises, il les pose aussi aux Chartreuses du Boulou, non loin de Perpignan, à quelques kilomètres de la frontière espagnole. Temps du plaisir, de la retraite mais non pas temps de la vacance à la Kalat, car Dominique Fernandez l'a dit déjà [206], il abhorre l'idée de même de vacances : rien de plus étranger à son tempérament que le désir du farniente, le « plaisir stupide de se tourner les pouces ». Les trois mois d'été, jusqu'aux réunions parisiennes du jury du prix Médicis auquel il appartient depuis 1978, sont donc tout occupés, selon un emploi du temps rigoureux, par la lecture et l'écriture, quotidiennement, de sept heures du matin jusqu'à treize heures, par la baignade sur la plage d'Argelès ou quelques parties de tennis, et le plaisir de la musique dans la soirée.

*

Pour entrer dans son oeuvre, pour jouer un rôle essentiel dans sa vie, provoquer des allers et des retours, un pays, une ville doivent nourrir non seulement les sens, apporter du plaisir, combler des désirs (ou en susciter), mais stimuler la réflexion, la quête intellectuelle de l'écrivain. À ce titre donc, même un lieu dont la beauté est éblouissante ne saurait attirer une nouvelle fois l'auteur, si la culture qui l'a créé et qui l'habite lui reste étrangère et hermétique. Il y a là, dans son rapport avec les lieux, une relation étroite entre la sensualité, la quête du sens et l'imaginaire : les endroits les plus enrichissants, ceux qui proposent les énigmes les plus fascinantes, comme Naples, Saint-Pétersbourg ou Rome, entraînent l'écriture non seulement de relations de voyage, mais de romans.

Mais tout voyage implique un départ et un retour, et c'est bien en France que Dominique Fernandez, en dépit de son amour pour l'Italie, de sa passion pour

203 V. pp. 111-5.

204 « L'Université d'Ille et Vilaine, tout le monde le sait, ne compte que des cuistres et des sots. », *Médicis,* p. 132.

205 V. *Le Nouvel Observateur* n° 1610 où l'on trouve une lettre de lecteur et la réponse de l'écrivain à la suite d'un article que Dominique Fernandez a consacré à un roman de Philippe Le Guillou.

206 V. « Mes vacances ? Travailler beaucoup plus » [Entretien avec Christian Giudicelli], *Le Figaro Magazine,* 2 juillet 1994.

Saint-Pétersbourg, a élu domicile, en France qu'il a choisi de construire livre après livre sa carrière, malgré des relations parfois conflictuelles ou passionnelles. Le voyage, chez lui, n'a rien d'une fuite, il n'est que l'inlassable recherche de sa propre identité, la preuve évidente de cette quête toujours insatisfaite de la beauté et de la vérité, qu'il poursuit toujours et partout avec le même enthousiasme, avec le même élan.

# Quatrième partie : La création du plaisir

## CHAPITRE I : LA RÉFLEXION SUR LA CRÉATION ARTISTIQUE

*L'Arbre jusqu'aux racines* peut être considéré comme un tournant de l'oeuvre et de la vie de l'auteur. Même si, vingt ans après, à l'occasion de la réédition du volume pour le Livre de Poche, Dominique Fernandez juge et critique la valeur de son essai, remet en question la pertinence de certaines de ses analyses, il ne renie pas l'ouvrage et le lecteur de l'oeuvre fernandezienne ne saurait rester indifférent au rôle essentiel que joue ce livre. Très significative, la tentative faite d'une interprétation psychobiographique de l'oeuvre d'art révèle les orientations de l'auteur autant que les directions prises par les protagonistes de la création. En effet, on ne peut penser qu'il n'est affaire que de coïncidences dans cette création, alors que des réseaux de correspondances montrent la complémentarité des différents genres qui la composent, indiquant chaque jalon de son évolution. Cette réflexion, comme celle qui est menée dans *L'Échec de Pavese,* a abouti à la formule esthétique actuelle du roman fernandezien, mais a aussi conduit l'auteur à accepter de découvrir et de saisir par sa représentation esthétique le plaisir, c'est-à-dire la liberté.

Faut-il rappeler ici les thèmes structurants du début de l'oeuvre, montrer que le culte

de l'échec, le refus d'envisager comme une possibilité la quête du bonheur, la recherche du plaisir, sans disparaître, cessent d'être les points névralgiques et dans une certaine mesure obsessionnels de l'oeuvre pour devenir des étapes dans la trajectoire de personnages romanesques qui recherchent le plaisir et réclament la possibilité d'être libres, pour constituer l'arrière-plan critique des articles écrits sur l'art ? Assurément, la pleine mesure psychologique et esthétique, la maturité romanesque et critique sont ainsi atteintes après et donc avec l'écriture de cet ouvrage, avec une réflexion qui a été poussée jusqu'au bout de ses limites. *L'Arbre jusqu'aux racines* clôt une époque de l'oeuvre pour en annoncer une nouvelle.

Il faut donc, pour comprendre ce qui fait l'unité de ce cheminement de l'auteur, en dépit de toutes ses ruptures et avec toutes ses ruptures, s'intéresser aussi aux diverses positions qu'il a adoptées au fil des années. Très caractéristique est sa force combative, qui irrésistiblement le mène à s'opposer pour pouvoir se définir. Ainsi, la façon dont il justifie son inscription dans le mouvement psychobiographique, — qu'il a largement contribué à mener au premier plan des méthodes critiques —, est au plus haut point révélatrice de sa démarche personnelle :

***Dans les années 70 , pour se faire respecter, il fallait combattre sous la bannière d'un clan. Le clan vainqueur, alors, était celui des structuralistes. À celui qui ne voulait à aucun prix s'engager sous cet étendard, quelle issue restait-il ? Porter la devise freudienne. C'est ainsi que, lecteur depuis de longues années de Freud, que j'admirais comme philosophe et écrivain plus que comme chef d'école, et en qui je reconnaissais un merveilleux éveilleur d'idées (au même titre qu'un Platon ou un Nietzsche), sans accorder un crédit excessif à l'évangile psychanalytique (oeuvre des épigones), je me suis senti obligé, en 1972, de durcir ma pensée, de lui donner un tour plus rigoureux qu'il n'eût convenu. L'esprit de géométrie, à cette époque, avait supplanté l'esprit de finesse ; le critique littéraire qui ne se présentait pas armé de pied en cap d'une théorie n'était pas admis dans la forteresse gardée par une intelligentsia sourcilleuse. Arbre, p. 9.***

C'est d'abord par rejet d'une méthode (qui se trouvait alors être dominante) que Dominique Fernandez choisit comme outil de lecture la psychanalyse, préférant du même coup la minorité à la majorité, le clan des opposants à celui des vainqueurs. Si l'enquête psychanalytique qu'il entreprend alors sur les textes littéraires lui a été *personnellement* profitable, bien au-delà du souci de trouver une place dans l'Université française, son choix l'a situé doublement comme un héritier d'une certaine tradition critique à laquelle a appartenu son propre père, reprenant le goût pour la psychologie classique en lui donnant toutefois des règles clairement définies, laissant aussi « le champ libre à l'intuition, voire à la fantaisie ». De plus, si la lecture de Freud a été essentielle, celle de *La Jeunesse d'André Gide* [207] de Jean Delay a joué un rôle de tout premier ordre, montrant la voie de l'exigence quant à la connaissance à avoir du sujet à étudier.

Le choix d'une méthode, loin de n'être dans son cas qu'une question de hasard ou d'opportunisme, a été une question cruciale qui lui a donné l'occasion de s'interroger soi-même et d'approfondir la quête entreprise dans son oeuvre de fiction : après cette

[207] Il a d'ailleurs consacré un article de critique à ce livre dans *La Nouvelle Revue Française,* article très enthousiaste qui a permis à Dominique Fernandez de rencontrer le psychiatre.

recherche critique sur les oeuvres des autres, son oeuvre non seulement ne sera plus la même mais, trouvant de nouvelles orientations, semble vraiment commencer.

## 1)Pourquoi la psychanalyse ?

Dans *L'Échec de Pavese* comme dans *L'Arbre jusqu'aux racines,* Dominique Fernandez s'emploie à justifier son choix, à montrer à son lecteur que seule la psychobiographie telle qu'il la conçoit permet au lecteur de comprendre certaines oeuvres et certains créateurs. Présentée comme la méthode de l'exigence qui n'exclut aucun outil, aucune autre méthode, aucun moyen d'approche ou d'analyse, elle est, selon lui, la voie privilégiée de la connaissance, celle qui, s'appuyant sur l'esprit rigoureux, sur la sensibilité, la curiosité et la vigilance ne néglige aucune piste, aucun détail.

Les trois études qui suivent la longue introduction à la méthode, dans *L'Arbre jusqu'aux racines,* de même que la thèse de doctorat de Dominique Fernandez, offrent la démonstration exemplaire de cette volonté d'analyser pour percer à jour le mystère d'une oeuvre, celui d'un artiste. Or, ce qui retient aussi l'attention du lecteur, attestant à la fois l'honnêteté du critique mais indiquant aussi la position défensive (ou combative) qu'il adopte, c'est son besoin constant de prévoir les critiques pour mieux les éviter. Et s'il est, bien sûr, question de l'analyse et de ses outils, il est aussi question du critique lui-même et de la situation où sa propre méthode le place :

***[...] entre le psychobiographe et son modèle se noue une relation parfois étrange , et de même que le romancier opère sur son double un transfert qui le délivre de ses conflits, nul ne peut garantir que le psychobiographe ne cherche pas et ne réussisse pas à faire sa propre cure par le truchement, et quelquefois au détriment, du modèle qu'il s'est choisi. Il faudrait donc soumettre le psychobiographe lui-même à un examen psychobiographique, et ainsi de suite à l'infini, jusqu'à une objectivité improbable. Le choix même de son modèle par le psychobiographe répond sans doute à une exigence toute secrète et irrationnelle : au point qu'il est légitime de se demander, au terme d'une étude qui a prétendu poser la psychobiographie en science de la critique, si on peut même parler d'une méthode. Tant il semble, après tout, que la réussite d'une psychobiographie dépende beaucoup moins de la rigueur des instruments employés que du nombre et de la richesse des relations émotionnelles qui établissent entre un créateur et son exégète une complicité aussi peu avouable et aussi sujette à caution qu'entre un romancier et son personnage. Arbre, pp. 69-70.***

Reconnaissant ainsi l'intérêt et le bénéfice personnels que tout critique peut prendre à son travail, c'est-à-dire la somme de connaissances sur lui-même qu'il acquiert par la découverte de l'autre et de son oeuvre, Dominique Fernandez envisage le rapport même qu'il a eu avec son modèle et qu'il sera amené à entretenir avec d'autres créateurs. Un ensemble de relations complexes, très proches en somme de celles qu'il dit instaurer avec ses propres personnages. Une fois de plus, l'activité critique n'a pas été coupée de l'activité créatrice, elle s'est peut-être simplement substituée à elle pendant une courte période pour mieux permettre ce travail de maturation nécessaire à la naissance de l'oeuvre efficace, car, pendant les six années qu'il consacre à la préparation de sa thèse,

il ne publie aucun roman, aucune oeuvre de fiction, comme si étudier le cas de Pavese l'aidait à terminer l'exploration entreprise avec les héros de l'échec de ses premiers romans...

Les doubles romanesques que sont alors Jean (*L'Aube*) ou John (*Lettre à Dora*) sont soumis à une logique freudienne. Les étapes de leur discours correspondent à celles de l'anamnèse (leur récit s'évertue à retracer les moments révélateurs de l'enfance, le rôle qu'il joue dans la constitution d'une personnalité, l'influence des parents et de l'histoire parentale sur le personnage). Mais, très vite, en systématisant ce type de discours, en transformant le roman en une sorte de laboratoire freudien, le romancier a éprouvé les limites de ce type de création en produisant un roman analytique avec *Les Enfants de Gogol.*

La psychanalyse (sous sa forme d'analyse méthodique) sort donc de l'oeuvre par l'expression romanesque avec l'écriture de ce roman qui se présente comme le rapport, l'analyse, d'Étienne sur le cas du jeune Stéphane... L'on sait que ce roman a vraisemblablement hâté sinon provoqué la rupture entre Dominique Fernandez et Diane de Margerie ; de là à imaginer un autre signe de bénéfice personnel tiré par l'auteur de sa recherche, c'est peut-être aller trop loin, mais ce qu'il faut toutefois examiner est contenu dans les faits que nous venons de rappeler : la psychanalyse comme moyen d'étude d'une histoire, comme analyse de la genèse d'une oeuvre, d'une personnalité demeure présente dans les écrits fernandeziens. C'est donc sous ces formes diverses et plus mineures qu'il faudra désormais la rechercher.

Dans la troisième partie de *L'Arbre jusqu'aux racines,* partie qu'il consacre à Proust et à la *Recherche du temps perdu,* apparaît très nettement la raison profonde qu'a l'auteur de s'intéresser à l'application de la psychanalyse à la littérature. C'est en fait une nécessité personnelle qui guide alors sa lecture à la lumière et selon les préceptes de la théorie freudienne. La critique esthétique qu'il donne du traitement de l'homosexualité par Marcel Proust est très éclairante sur ce point :

***Soumise ainsi à des règles analogues à celles qui président au déroulement de la vie végétale et de la vie animale, l'homosexualité devient une sorte de phénomène naturel, devant lequel l'attitude du voyeur, indifférent à ses origines et à ses causes, est la seule qui convienne. Proust supprime complètement la dimension historique de l'homosexualité, il a l'air de croire qu'on naît inverti comme on hérite de telle forme de nez, de telle couleur de cheveux, il met tout sur le compte du « terrain », il s'abstient de supposer que l'homosexualité a des causes psychologiques précises, qu'elle est aussi, pareillement à l'asthme, le résultat de conflits infantiles — du moins dans une société où, comme il le remarque lui-même, elle a cessé d'être tenue pour une manifestation normale de l'instinct, dans une société qui la condamne et la persécute. Arbre, p. 340.***

Il est alors impossible pour Dominique Fernandez de considérer l'homosexualité comme un fait de nature indépendant d'une histoire. Ce qu'il recherche avec tant de fougue tient à deux exigences qui, la psychanalyse abandonnée, resteront fortes et réelles dans son oeuvre : le besoin d'expliquer et la foi dans la lecture historique d'un personnage ou d'un fait. Ici, trouver une explication, une cause à l'homosexualité avait un intérêt non seulement littéraire mais aussi personnel pour le critique : il s'agissait pour lui de parvenir

à confirmer les points d'une théorie qui apporterait une consolation, et de trouver un autre homme ayant qui traversé les mêmes instants de doute, de souffrance et de plaisir que lui, un modèle et un exemple. Et contrairement à Proust qui a effacé le rôle joué par la mère (« La Mère reste intacte sur son trône, quelle que soit la prolifération saturnienne qui grouille honteusement à ses pieds », p. 341), Dominique Fernandez s'applique dans son oeuvre romanesque à décrire et analyser l'éducation dispensée par la mère, montrant comment ses actes et ses propos influencent directement la personnalité de son fils, qu'il soit enfant, adolescent ou adulte. Même après l'abandon de la psychanalyse, il continue à attacher une très grande importance à l'influence de l'éducation maternelle, que celle-ci se montre excessive par ses démonstrations tendres et affectives, par sa rigueur et ses exigences ou par son absence. La question de la mère, même si elle n'explique plus les goûts amoureux de son fils, continue à jouer un rôle essentiel et même déterminant pour accéder à la compréhension du héros. Or, ce qu'il semble reprocher à la *Recherche,* au-delà même de la disparition du rôle joué par la mère du narrateur, est bien l'absence chez Proust du trait qui constitue le coeur de sa propre création : la démarche explicative qui permet, en suivant son histoire, de comprendre le mystère d'un héros.

***Proust a écrit une Divine Comédie, mais une Divine Comédie à rebours. Deux fois à rebours puisque, d'une part, à la différence de Dante, Proust se met du côté des réprouvés, du côté des parias, et que, d'autre part, le voyage commence par le Paradis de l'enfance, se poursuit par le Purgatoire de la mondanité et s'achève dans l'Enfer du sexe, avant une tardive et laborieuse remontée vers les étoiles, vues comme du fond d'un puits. Une telle conception assure à l'oeuvre son équilibre et sa « grandeur », mais elle a permis à Proust d'isoler l'époque paradisiaque dans une splendeur factice (à moins qu'il n'ait choisi cette conception pour avoir un prétexte de maintenir, éclatante, la fiction d'une enfance édénique). Ce qui manque dans La Recherche, ce que Proust a soigneusement obstrué, ce sont les voies de communication entre le royaume angélique d'avant et les royaumes sinistres d'après, ce qu'il a omis de nous dire, c'est comment ce Purgatoire et cet Enfer découlaient nécessairement de ce Paradis, comment le bonheur de l'Ange préparait, dans un rapport de cause à effet, les vanités du Snob et les turpitudes de l'Amant. Arbre, pp. 341-2.***

Ces « voies de communication » absentes, que l'on pourrait appeler aussi voies d'explication, Dominique Fernandez, pour sa part, n'a de cesse de les mettre en relief dans sa propre création, de les révéler non pour réduire l'énigme de son héros mais pour montrer l'épaisseur et la complexité de son personnage. Cette construction proustienne du roman, il la suit pourtant pour chacun de ses personnages nés en Italie (Pier Paolo, Porporino et Porfirio[208]), situant dans leur enfance l'éden et dans la fin de leur parcours une sorte de descente aux Enfers dont seule l'écriture peut les libérer. Or, à la grande différence de Proust, l'éden fernandezien est constitutif et primordial, il n'est pas coupé de la suite de l'existence du héros mais montré comme un début trompeur. Tout ce récit des premiers pas de l'enfant est justifié par la lumière qu'il projette sur le rôle d'une éducation et sur le danger de l'idéalisation de cette période. Au moment de la rédaction de *L'Arbre jusqu'aux racines,* Dominique Fernandez ne sait pas encore ce que sera son oeuvre romanesque à venir, mais il pressent déjà quelle place tiendra désormais l'explication du

[208] Seul Gian Gastone fait exception à la règle.

héros dans son oeuvre, il semble comme prévoir la démarche analytique de sa pensée et annoncer le contre-pied qu'il prendra de la rupture merveilleuse opérée par Proust.

De ce passage par la psychanalyse reste le mouvement de la méthode toujours valable, toujours utilisé non seulement dans ses articles de critique ou ses préfaces mais aussi dans sa création romanesque, qui se propose d'expliquer une oeuvre en révélant le mystère de son créateur. Reste aussi, comme un réflexe de critique et de créateur, la verticalité de la métaphore de l'arbre à laquelle recourt l'auteur pour faire comprendre que les fruits ne peuvent être vraiment goûtés qu'à condition de reconstituer leur genèse, depuis les racines de l'arbre qui les a créés jusqu'au rameau qui les porte, en ayant suivi tout le parcours de la sève qui les a nourris...

En 1972, si Dominique Fernandez envisage les progrès que peut encore faire la psychanalyse, le lecteur sent bien que, pour lui, la dynamique a eu lieu avec la lecture de Freud et que les analyses de Lacan ne provoquent pas la même admiration ni le même enthousiasme. Ce qu'il cherche à préserver dans le choix même de la méthode à employer est sa liberté, la qualité personnelle de son jugement : il tient avant tout à rester un amateur d'art qui cherche à comprendre les raisons de ses coups de coeur esthétique sans vouloir systématiser sa voie d'analyse, en gardant au contraire toute sa liberté. Un paragraphe atteste déjà cette volonté d'indépendance, ce refus de se voir enfermer dans une école, même dans celle qu'il a contribué à créer :

***En outre, toute critique littéraire doit comporter trois temps : le temps de la sympathie spontanée, de la complicité instinctive avec l'auteur ; le temps de l'étude objective, par le recours aux diverses « techniques » ; le temps de la réflexion libre, du choix interprétatif. Or ce précepte, qui a l'air anodin, constitue une vigoureuse et non superflue mise en garde contre le fanatisme méthodologique en vogue à Paris, qui méprise le premier temps, est rarement capable du troisième et dépense toute son énergie dans le second. 011Arbre, p. 96.***

Se méfiant des imitations scientifiques en littérature, Dominique Fernandez montre ici sa foi dans un rapport instinctif et sympathique avec l'oeuvre d'art à étudier. Il se replace ainsi dans la droite ligne de la critique de l'entre-deux guerres qui n'avait de méthode que celle de la psychologie classique et qui se proposait, avec la finesse culturelle et intellectuelle qui la caractérisait, de partager des impressions et des points de vue sur un livre ou un tableau. Rien de plus désuet, en 1972, que cette affirmation, qui le situe au rang des détracteurs de la science appliquée à la littérature, voire pire encore, au rang des amateurs... Ne ménageant pas ses puissants adversaires, Dominique Fernandez se définit en combattant du bon sens, en esprit libre.

## 2) Rompre avec la police de la psychanalyse

La rupture avec la psychanalyse n'est pas aussi radicale qu'il veut bien le dire vingt ans après la publication de *L'Arbre jusqu'aux racines* : on a vu que l'intérêt porté à l'enfance d'un homme, l'analyse des événements marquants de cette période qu'il continue à estimer déterminante, étaient encore, dans le roman comme dans les essais qu'il produira, des jalons essentiels pour saisir le personnage qu'il choisit d'étudier. La

psychobiographie, son enquête exigeante et globale, n'a donc pas tout à fait disparu des préoccupations de l'écrivain. Pourtant, sur un point au moins il renie les principes psychanalytiques. Se voulant libre d'esprit et de moeurs, il refuse d'être enfermé, en raison de sa différence sexuelle, dans un déterminisme qu'il juge dangereux.

Il dénie à la psychanalyse la capacité d'expliquer une attirance mais ne renonce pas pour autant à l'explication d'un homme par son passé. Il refuse tout simplement de se soumettre à une analyse qui aurait pour but de changer sa personnalité, de le « guérir ».

***Cessons une bonne fois de soumettre les homosexuels à une enquête psychologique (ou étendons-la à tous les hommes et toutes les femmes, quelles que soient leurs moeurs), cessons de croire que le comportement des homosexuels est le produit d'une histoire, qu'il résulte de conflits infantiles mal résolus. Freud, certes, a fait oeuvre révolutionnaire en adoptant cette position : pour la première fois, on ne traitait plus l'homosexuel en « taré », en dégénéré (comme Krafft-Ebing et les sexologues du XIX$^{e}$ siècle), mais en « victime » d'un milieu difficile. Aujourd'hui, cependant, ce point de vue dicté par une générosité qui était à la mesure de l'intolérance sévissant à l'époque, est devenu caduc. Continuer à étudier la genèse d'un penchant qui est aussi spontané que la gourmandise, ce serait persévérer dans l'opinion qu'une explication est nécessaire. Je ne vois rien à dire de l'homosexualité : elle existe comme le nez au milieu du visage, un point c'est tout. Il n'y a que deux variétés de l'instinct, égales en droit, en force, en fraîcheur. Arbre, p. 364.***

Fort de la leçon du Sud de l'Italie qui lui a montré comment connaître la joie de vivre, comment s'accorder le plaisir et rêver du bonheur, il récuse donc cet aspect de la théorie freudienne, montrant ainsi la voie de la liberté individuelle. Ces révisions de 1992 montrent comment la lutte qu'il a menée contre lui-même et contre le monde lui a ôté ce sentiment de culpabilité, de la même façon que David a cherché, dans son âpre combat, non seulement à porter avec fierté son *étoile rose* mais à se débarrasser de l'aveugle qui hantait ses nuits d'adolescent en lui annonçant du martèlement de sa canne quelque châtiment. De plus, ce sont ses caractéristiques humaines et son originalité de créateur qu'il entend ainsi préserver : le sentiment de sa différence lui est indispensable. Il préfère donc se battre pour obtenir le droit à la liberté et au plaisir en exprimant sa différence, en révélant son homosexualité, plutôt que d'accepter l'idée d'être porteur d'une anomalie à corriger, d'une sorte de maladie à soigner.

***De l'ancien essai sur Proust, je ne changerais donc, à présent que quelques lignes de la fin. Je ne mentionnerais plus « les armes qui nous ont produit nos blessures » ni « les ténèbres où furent portés les coups ». Ce « nous » me gêne, je récuse cette généralisation. Si, il y a vingt ans, j'éprouvais le besoin de me disculper au nom d'une éducation « malheureuse », j'ai appris à reconnaître dans la théorie freudienne une erreur d'époque, qui, à la longue est devenue une imposture. L'homme qui préfère les hommes n'a plus à se considérer comme prisonnier de quelque fatalité d'enfance : il sait aujourd'hui qu'il est libre, que son choix est indépendant de son passé. Les conclusions tirées de l'étude de Marcel Proust, vraies dans le cas de Marcel Proust, sont fausses si on les étend à l'ensemble des homosexuels. Pour la grande majorité d'entre eux, la justification par les « causes » est aussi désuète que l'explication par le « vice ». Arbre, p. 365.***

Dominique Fernandez insiste ici avec vigueur sur sa méfiance à l'égard de toute généralisation, de tout système, mais on pourrait lui faire remarquer que cette méfiance était déjà forte au moment où il écrivait *L'Arbre jusqu'aux racines* et que les passages que l'on peut lire, par exemple, sur les ouvrages de Marie Bonaparte n'accueillent pas sans une certaine réticence toujours rappelée l'outrance de la systématisation du décodage par la psychanalyste (pp. 26-7). Si bien que l'interprétation qu'il fait de ce « nous » vingt ans plus tard est contestable. L'utilisation du pronom n'était peut-être pas seulement dictée par la déception de ne pouvoir retrouver des manifestations et des indices d'une genèse de l'homosexualité dans le récit de la *Recherche.* Ce pronom avait peut-être déjà la même fonction que celui qu'il utilisera dans son roman, *L'Étoile rose,* où le narrateur parle au nom d'un groupe, où son identité est indissociable de son homosexualité. Ce « nous » manifesterait ainsi l'engagement de l'homme dans son travail de critique et confirmerait ce que nous définissions plus haut comme la quête personnelle d'un homme à travers l'analyse d'une oeuvre d'art, car ne cherchait-il pas avant toute chose à se reconnaître à travers le processus créateur d'un autre ? N'était-il pas alors, depuis l'adolescence, en quête d'un modèle auquel s'identifier ? Faits qui, loin d'être négligeables, montrent au contraire de façon exemplaire quelle était la motivation profonde de Dominique Fernandez, puisque la fin même de son ouvrage révèle l'identité et le point de vue du critique : première manifestation claire et évidente de sa personnalité dans un essai. La *Recherche* ne déçoit pas tant le psychobiographe que le lecteur lui-même qui souhaitait trouver un double en littérature, qui rêvait de rencontrer un romancier qui présenterait les événements tels que lui, Dominique Fernandez, les avait vécus. Mais cette oeuvre, bien sûr, reste à écrire, et c'est d'abord dans ses romans, par la fiction, qu'il parviendra à la formule recherchée ailleurs qui exprime le sentiment de culpabilité et la quête de liberté, la vaine recherche de modèles et le besoin de créer.

Ainsi, après l'aventure de la psychobiographie, quand l'écrivain estime en avoir fini de sa contribution personnelle aux analyses critiques (il faut attendre 1999 pour voir paraître un nouvel ouvrage consacré à une oeuvre littéraire [209]), le roman n'est plus alors celui d'adolescents à la courte vie, il devient celui de héros en mesure de dresser le bilan de leur expérience, dont la vie, elle-même, est une histoire. De plus, la trame romanesque devient celle du roman historique.

Après l'étape de la psychanalyse, la question de l'homosexualité est posée, définie, elle est l'objet du deuxième combat de Dominique Fernandez, qui s'exprime cette fois par le roman, l'essai et le récit de voyage. L'auteur ne s'est pas soumis à une analyse, il a préféré la création pour exprimer ses fantasmes, ses complexes. Par un réflexe de défense, il a ressenti le besoin de rejeter les principes d'une analyse qui enfermait l'homosexualité dans une définition d'anormalité, décrivait sa personnalité comme le résultat d'une éducation, d'une histoire. C'est, à travers cette résistance à l'idée même de genèse de l'homosexualité, qu'il ressent alors le besoin de se défaire des théories de la psychanalyse, c'est dans ce mouvement qu'il commence à exprimer dans son oeuvre romanesque ce qui jusque-là n'a été qu'un motif de complexe : la nature homosexuelle de son désir et les implications sociales, psychologiques et éthiques qu'elle peut avoir.

[209] *Les Douze Muses d'Alexandre Dumas.*

Certes, les événements de mai 68 ont sans doute contribué à cette libération individuelle tout autant qu'à cette distance prise avec la psychanalyse, mais le cheminement semble plus individuel que collectif dans le cas de Dominique Fernandez : le travail (le mot a ici tout son sens) de maturation, d'expression et de création a été total. Il a refusé de laisser plus longtemps ses personnages dans ce qu'il nommera « le placard » mais il a renoncé aussi à les faire entrer dans le cabinet du médecin ou du psychanalyste : les voilà livrés au vent frais du plaisir. Une autre arme désormais serait la sienne, grâce à la psychanalyse et contre elle, celle d'une certaine ironie, celle d'une mémoire qui revisite le passé non pour le figer dans des instants pathologiques mais pour le faire revivre.

Cependant, après *L'Arbre jusqu'aux racines,* la psychanalyse aura toujours une place dans les romans de Dominique Fernandez, sous un double statut : d'une part, sans référence à la doctrine freudienne, elle lui permet cependant de déchiffrer la psychologie d'un homme, de mettre à jour les complexes et les fantasmes qui ont déterminé ses actes, et, d'autre part, il la fait comparaître au banc des accusés pour persister à vouloir expliquer l'homosexualité et soigner les homosexuels.

## 3) La psychanalyse tournée en dérision ?

Trois types de personnages relaient la critique de la psychanalyse dans l'oeuvre romanesque : le médecin, la femme et le juge. Pas un roman qui n'élude, depuis *L'Étoile rose,* la question de la psychanalyse et sa condamnation par le romancier quant à son jugement et ses conclusions sur l'homosexualité. Sujet qui fournit d'abord une explication indispensable sur le parcours du personnage, l'épisode devient bientôt l'occasion d'une sorte d'exercice de style, et c'est avec un luxe de détails que sa diatribe s'amplifie autour de ce qu'il considère comme une imposture intellectuelle et comme le comble du ridicule.

L'avertissement de David avant le récit de ses étapes de soumission à la psychanalyse est essentiel : il dévoile, en même temps que son besoin d'explication personnelle, par quel tour de force personnel, par quel sursaut de vitalité, il lui a fallu se dégager de ce carcan.

***Maintenant, même si les pages qui vont suivre peuvent t'agacer, par la soumission dont j'ai fait preuve devant le docteur, tu les liras avec un soin particulier, non seulement parce qu'il est bon que tu saches comment les psychanalystes nous voient, nous expliquent et nous jugent. Tu dois comprendre aussi leur pouvoir de séduction, qui te paraît tellement invraisemblable. Jusqu'à mai 68, qui a marqué, sur ce point, comme sur tant d'autres, une coupure définitive, accepter d'être étudiés comme des cas était la seule façon pour nous de plaider notre innocence. Étoile, p. 129.***

Le pouvoir de séduction tient à cette capacité non seulement à admettre l'homosexualité mais à en parler, ce qui, nous le savons, a beaucoup compté pour Dominique Fernandez lui-même. Car à travers l'exemple du docteur Dupin, c'est bien un portrait du psychanalyste en général que dresse le romancier, comme le montre le présent de l'indicatif des verbes voir, expliquer et juger, lesquels dénoncent, de plus, le pouvoir inquisiteur exercé par ces spécialistes de l'âme. Ainsi, cette volonté inébranlable de faire

évoluer l'homosexuel, de le conduire vers l'hétérosexualité, en un mot de le guérir, est caractéristique du discours du psychanalyste comme le montrent les propos du docteur Dupin :

***Votre cas me passionne. Vous êtes peut-être plus proche de la guérison qu'un autre, s'il est vrai que l'obstacle si effrayant à surmonter n'existe plus pour vous. Inversement, le fait d'avoir été avec des femmes rend pour vous inutile le moyen de normalisation que nous suggérons à certains de nos patients. Étoile, p. 170.***

On mesure la somme de principes du psychanalyste qui devait, dans un premier temps, rassurer le patient (il n'était plus coupable mais malade), puis l'indigner. Annonçant la direction que prendra la suite de l'oeuvre et dévoilant les motifs de cette tentation pour le culte de l'échec et la raison de la force du sentiment de culpabilité, l'analyse lucide et complète de David doit retenir notre attention. Car, celui-ci, en l'occurrence, est à considérer comme le double et le porte-parole de Dominique Fernandez :

***Bien différents étaient les sentiments qui m'agitaient. Jusqu'à présent, l'impossibilité de me confier à personne, sans craindre de m'attirer le mépris de mes camarades, avait empoisonné ma jeunesse. Pour la première fois, mon secret ne m'appartenait plus ; je m'en étais déchargé sur quelqu'un ; et le docteur, au lieu de me traiter comme un criminel, cherchait à diminuer ma part de responsabilité. Une foule de pensées contradictoires roulaient dans ma tête : une admiration immense pour la psychanalyse, qui descend dans le fond des actes, non pas pour en accabler leur auteur, comme la psychologie classique, mais au contraire pour le rassurer et pour l'absoudre ; l'envie absurde de rejeter la bonté du docteur et de retourner, par orgueil, dans le camp des parias ; la volonté de guérir ; le vague regret de devoir renoncer à la perversion avant de l'avoir vraiment connue ; le soupçon mortifiant d'être seulement un névrosé (« la névrose, négatif de la perversion », avait dit Gérard Dupin, formule énigmatique, dont le sens, si je ne me trompais pas, ne tournait pas à mon honneur) ; une grande joie, à me savoir aussi normal que n'importe qui ; une grande tristesse, à me sentir abandonné par le dieu obscur qui m'avait poursuivi jusque-là de sa malédiction : telles étaient les choses qui assiégeaient mon esprit, dans un ordre confus, chaotique et mouvant, où prédominait toutefois une gratitude sans bornes, ne t'en déplaise, pour celui qui me sauvait de la dépression nerveuse. Étoile, pp. 136-7.***

Portrait modéré, conduit par l'honnêteté et le souci d'exactitude de celui qui écrit des mémoires (le narrateur), cette première apparition du psychanalyste après la rupture de l'auteur avec cette méthode de lecture n'a pas encore la charge satirique qu'on lui trouvera plus tard : la retranscription de la conversation se veut précise, le portrait ne tourne donc pas à la caricature par brièveté, cependant, tous les enjeux de l'adhésion à la psychanalyse ou de son rejet sont présentés. Cette analyse imaginaire annonce le double choix que fait l'auteur de se libérer personnellement de la doctrine tout en créant des personnages dont le rapport au plaisir se réinscrira sans cesse dans cette dualité déchirante face à la liberté, face à la loi et face à la permissivité de la société.

Le bilan dressé, la création romanesque peut désormais faire le reste et ce sont la vulgarisation des théories freudiennes et la simplification des principes psychanalytiques qui deviendront les véritables cibles du romancier, dénonçant ainsi le danger même de la

systématisation de toute école, la fausseté de toute loi psychologique quand elle est appliquée à l'emporte-pièce à un individu en particulier. Ainsi, Gian Gastone en quête de condamnation, recherchant la preuve de son inadaptation sociale, se jette dans des lectures qui, sans se fonder encore sur la théorie freudienne, transportent les préjugés, les principes que la doctrine viennoise rappellera ensuite. C'est l'occasion pour Dominique Fernandez de transposer dans le domaine romanesque le sottisier réuni dans *Le Rapt de Ganymède* sur les préjugés des médecins et psychologues.

***D'un côté, je mis les livres français : c'était le point faible de l'adversaire, la ligne la moins difficile à enfoncer. Dr Jacques Georgieu, Étude médico-légale sur les attentats aux moeurs. « Que ne puis-je éviter de salir ma plume de l'infâme turpitude des pédérastes ! » s'exclame dans son préambule ce magister de l'Athénée de Rennes. « Infâme turpitude, un pléonasme, Votre Seigneurie. Vous avez trop le souci du langage pour ne pas déceler dans cette redondance un vice de la pensée. L'Université d'Ille et Vilaine, tout le monde le sait, ne compte que des cuistres et des sots. » Médicis, p. 132.***

C'est le bon sens de Pino Simonelli, qui, médecin napolitain, ayant étudié à Vienne les théories de « la Nouvelle École », est appelé en renfort pour combattre et réfuter toutes ces préjugés, ces théories nouvelles qui sont déjà celles que Freud développera plus tard et qui reposent sur l'idée de la normalité d'une étape homosexuelle au moment de l'adolescence. Que le romancier en profite ici pour accabler l'Université rennaise et le lecteur a la preuve de cette volonté de caricature. De son côté, le refus de Gian Gastone de se voir disculpé, excusé au nom d'un sursis, révèle la nature du rapport qu'il souhaite instaurer avec le monde, qui le place à tout jamais sous le signe d'une condamnation et d'une réprobation. Cette critique de la psychologie classique est donc à la fois celle de la médecine et de la police qui, en l'occurrence, marchent ensemble pour prononcer la condamnation de ceux qu'elles nomment « antiphysiques » et « pervers ».

Lorsque la fiction se déroule au XX$^{e}$ siècle, la charge est nécessairement orientée contre la psychanalyse et c'est sans doute avec le personnage du juge dans *Nicolas,* créature sommaire et ridicule, que Dominique Fernandez livre la satire la plus violente contre ces vieux préjugés aux allures scientifiques mais au fond contestable :

***— Le Dr Raoul Patenôtre, de la Société de psychanalyse, est formel : les sujets en question sont d'une constitution fragile. Si, ayant décidé de s'amender, ils tentent de se réinsérer dans une existence normale — les cas, paraît-il, abondent —, ils ont du mal, quelle que soit leur bonne volonté, à tenir leur promesse. Parmi tous les repentis que traite le Dr Patenôtre, il n'y en a aucun qui n'ait été victime d'une rechute. Nicolas, p. 272.***

Lexique médical et vocabulaire judéo-chrétien de la pénitence font de ce discours sur l'identité homosexuelle un exemple on ne peut plus ridicule de la permanence d'idées simplettes, exprimées dans un jargon pseudo-scientifique pour masquer l'inanité de propos qui ne reposent que sur des généralités non démontrées, sur des coïncidences. Bref, des mots dignes d'un charlatan.

Après le médecin-policier, après le juge, c'est le tour de la femme de jouer au psychanalyste et de faire, par l'absurdité des propos qu'elle tient, la démonstration des limites de la théorie dans son application à l'homosexualité. Dans *Porfirio et Constance,*

c'est à Armelle que revient ce rôle ingrat, Armelle à qui Porfirio, son père, l'homme du Sud, répond :

Allons, Armelle, avoue qu'on ne peut manquer de s'emberlificoter dans des arguties ridicules, tant qu'on s'obstine à ne pas reconnaître la vérité, à savoir que nul ne *devient* homosexuel s'il ne l'*est* déjà. Vincent n'a pas eu besoin de passer par un tortueux processus de réaction (au passé, à la famille, au père, au fascisme) ; tout simplement, il a rejoint quelqu'un qu'il était de naissance. *Porf.,* p. 418. Que le partenaire de Vincent soit un homme me rend peut-être un peu plus soucieux. Il aura à braver plusieurs sortes de persécution, qui ne manquent pas même en Italie : celle qui traduit le réflexe de défense de la société, dont la cohésion repose sur la solidité du lien familial ; celle qui découle de l'éducation catholique et des dogmes judéo-chrétiens ; celle qui tient au succès actuel des idées de Freud et à la diffusion d'une doctrine selon laquelle un homosexuel est un être incomplet, un sous-homme bloqué à un stade infantile de son développement. Il faudra une force exceptionnelle de caractère à Vincent pour ne pas se laisser intimider par les docteurs de ton école, variété sournoise et délétère d'oppresseurs, parce qu'ils parent de l'autorité scientifique reconnue à la médecine, et que, tout en feignant la « compréhension » et la « tolérance », ils maintiennent dans l'humiliation celui qu'ils persuadent de son infériorité. *Ibid.,* p. 420.

Défense du fils par le père, mais surtout accusation de la psychanalyse, représentée ici par une femme qui, de toutes ses forces, s'oppose au père, veut l'accabler de toutes les fautes. Il y a là, dans ce discours confié à la femme (comme cela est déjà le cas dans *Une fleur de jasmin à l'oreille* où la mère de Julien tentait de comprendre par la lecture de Freud ce qu'elle avait manqué dans l'éducation de son fils), une certaine misogynie qui place au même rang les sots, les policiers, les charlatans et les femmes, tous porte-parole d'idées grossières, de théories simplistes. Et c'est avec la même arme que l'auteur les pourfend : il réfute leurs arguments par la raison et leur fait la preuve par le Sud que l'homosexualité est un fait de nature et non pas de culture.

Ainsi, c'est encore à une femme, Olga, la compagne de Nicolas de Souzdal, d'exposer des idées très répressives sur l'homosexualité qu'elle considère comme une tare à éradiquer :

***— S'il [Tchaïkovski] est un malade, qu'il se soumette à une cure. Votre Charcot, monsieur, a de nombreux émules en Russie. Nous ne manquons pas d'hôpitaux psychiatriques, à Saint-Pétersbourg et à Moscou. Or, rien n'indique qu'il se considère comme malade. Il dirige ses oeuvres en public, voyage à l'étranger, fréquente le grand monde, a des relations à la Cour. S'il acceptait de se faire traiter, je serais la première à réviser mon jugement dans un sens plus favorable. Mais puisqu'il refuse, apparemment, cette solution, puisqu'il n'envisage même pas la possibilité de guérir, le verdict que vous rendrez tiendra compte, j'espère, de cette circonstance aggravante. Trib., pp. 131-2.***

Ces propos d'une sévérité extrême dénotent une foi naïve dans la science mais aussi un jugement moral qui influence le médecin qu'est aussi la jeune femme : pour elle, guérir ou mourir est la seule alternative que l'on doit proposer au compositeur. Cette condamnation médicale et morale est, de plus, redoublée encore par la condamnation qu'elle prononce en tant que femme, puisqu'elle s'exprime aussi au nom de toutes les femmes : « Il

méprise la moitié du genre humain, et tu serais prêt à l'excuser ! [...] Les femmes ne peuvent que s'estimer offensées par Tchaïkovski. » (p. 132) La rigidité d'Olga en la matière est sans doute causée par des motifs personnels (le procès du compositeur se tiendra en août, ce qui privera Nicolas de ses vacances), mais c'est là justement un point ajouté à ce portrait critique de la femme, qui fait preuve de beaucoup de légèreté pour décider d'un problème grave. De sorte que seule Anna, la femme du narrateur, offre un point de vue plus éclairé et plus ouvert sur la question. C'est un peu comme si, entre les femmes qui veulent juger et celles qui veulent comprendre, il n'y avait aucune voie intermédiaire, un monde féminin qui s'organise fondamentalement autour de cette dualité des amantes sacrifiées et des mères compréhensives.

*

L'étape de la psychanalyse a été essentielle comme source de libération, moyen d'expression mais dans son dépassement aussi comme moyen de combat. Car Dominique Fernandez est avant tout un homme qui a besoin de combattre, de lutter. Aussi, après avoir imposé la psychobiographie, il s'est ardemment engagé pour la cause homosexuelle, écrivant livres et articles ; dans son dernier essai, *Le Chien et le loup,* consacré à la question du Pacs, Dominique Fernandez réclame les mêmes droits pour un couple homosexuel que ceux dont jouissent tous les hétérosexuels.

Toutefois cet aspect visible du combat est doublé par une autre question tout aussi essentielle (sinon plus importante encore) à ses yeux, celle de sa création. Chacun de ses combats a toujours été suivi d'un écho, de reflets dans son oeuvre de fiction : il lui est impossible de dissocier ce questionnement public et personnel sur le plaisir et la liberté de sa représentation dans son oeuvre. Ainsi, à travers ces caricatures féminines qui condamnent l'homosexuel, ne peut-on pas reconnaître les traits de la « vieille Sullerot » ? Ce qui montre combien l'homme des combats et le romancier, le critique et le voyageur ne font qu'un.

# CHAPITRE II : NOSTALGIE ET DÉSIR D'UN ROMAN D'AVENTURE(S) ?

## 1) Les romans du plaisir

Le sous-titre donné à *Porporino, Les Mystères de Naples,* montre assez dans quelle veine Dominique Fernandez voulait placer son « premier vrai roman », celui que n'importe quel lecteur doit considérer comme le roman de la maturité : c'est en effet dans la lignée du roman populaire, du roman d'aventures, qu'il veut se situer, après Eugène Sue et ses *Mystères de Paris.* Un roman qui mêle l'action et une intrigue sentimentale, dont le premier but est de séduire, de divertir le lecteur.

C'est la lecture d'un des romans pour la jeunesse de Gustave Aimard, *Les Trappeurs de l'Arkansas* (1858)*,* qui provoque d'abord l'envie et le besoin de l'écriture chez l'enfant à

l'âge de onze ans. Rien de surprenant en soi que ces histoires d'Indiens donnent le goût de l'aventure et du voyage, mais ce qui ne laisse pas d'étonner, c'est l'exploitation personnelle qu'il fait déjà de ce thème et de cette source littéraire : le héros de son roman, *Oeil de feu,* est déjà un double et substitut du père qui répond au nom de « don Ramon ». Tout enfant, il semble avoir déjà pressenti, derrière l'action et l'aventure, la richesse de relations, d'images et de scènes dans lesquelles son imaginaire pourrait trouver place, et sa quête une réponse.

Le point de vue de Dominique Fernandez sur cette littérature réputée facile, réservée aux enfants, sera donc double : il s'agira d'une part d'en montrer la grandeur, de dire la satisfaction immédiate que l'on éprouve à sa lecture, mais aussi d'en dévoiler les véritables lignes de force pour révéler au lecteur la raison de la fascination profonde que de telles oeuvres peuvent exercer non seulement sur les enfants mais aussi sur les adultes, pour mettre en valeur ce souffle de la création auquel personne ne saurait résister parce qu'il s'adresse à la part la plus intime, la plus sensible, de chacun.

Dans le discours tenu par l'auteur sur Dumas, auquel il consacre des dizaines d'articles, sur Stevenson, dont il écrit : « Si cet auteur de romans d'aventures pour enfants fascine encore les adultes d'aujourd'hui — *L'Île au trésor* n'a pas pris une seule ride — c'est qu'il fut un merveilleux précurseur de la sensibilité moderne », sur Simenon ou sur Melville, se manifestent une volonté de réhabiliter, au sens où il réintroduit leurs oeuvres à leur vraie place dans l'histoire de la littérature, et aussi un désir de révélation, dans la mesure où il dévoile cet arrière-plan que, enfant, le lecteur n'a pu que sentir sans le verbaliser, deviner sans le retenir.

***[...] le goût des trésors, des bateaux, des aventures ne doit pas faire illusion. Rien de moins innocent que cette apparente puérilité. Depuis les travaux de Marie Bonaparte sur Edgar Poe ou de Marcel Moré sur Jules Verne, depuis les études admirables de Bachelard, on sait quelle symbolique profonde se cache sous les rêveries de la mer et de l'argent. Parions qu'un exégète rompu aux méthodes de la psychanalyse nous dirait qu'il n'y a pas de femmes dans les romans de Stevenson, mais leur substitut, l'eau, le flanc des navires, les coffres bondés d'or. Il nous apprendrait que le fameux tonneau de pommes où le jeune Jim Hawkins surprend le complot des bandits n'est qu'une allégorie du ventre de sa mère. Quant à L'Étrange Cas du Dr Jekyll et de M. Hyde, n'est-ce pas un des premiers témoignages sur le dédoublement du moi ? De même que Balzac, pour expliquer la puissance magique de la volonté, s'appuyait sur les théories illuministes de son temps, Stevenson a eu recours, pour rendre compte d'un phénomène psychique difficilement compréhensible, à une fiction un peu grossière ; le scrupuleux docteur Jekyll a découvert une poudre chimique qui lui permet de se métamorphoser en crapuleux monsieur Hyde. Mais de même qu'il est probable que Balzac ne se fût pas servi de Swedenborg s'il avait connu Freud, on peut avancer que Stevenson, mis au courant des travaux de la psychologie contemporaine, aurait décrit de l'intérieur la hantise du dédoublement. « Robert-Louis Stevenson », La N.R.F., sept. 1961, p. 571.***

Richesse insoupçonnée qui justifie l'admiration et l'intérêt que l'écrivain leur porte, profondeur mythique et puissance évocatrice qui sont à l'origine du plaisir de la lecture et de l'analyse. Une terre oubliée que redécouvre avec gourmandise Dominique Fernandez

à l'occasion de chacune des rééditions de ces romanciers dits mineurs. Le plaisir qu'a goûté, jeune, l'écrivain à la lecture de ces oeuvres est demeuré : ils restent cités en référence comme un vague regret que la littérature contemporaine ne puisse donner naissance à nouveau à des talents comparables. Car ces romans d'aventures, ces romans populaires sont bien considérés comme des oeuvres qui appartiennent à une époque révolue, celle où ni l'écriture ni le goût littéraire n'étaient soumis à une théorie. C'est dans la préface qu'il donne au *Dynamiteur* de Stevenson que Dominique Fernandez livre avec le plus de clarté sa définition du roman d'aventures :

***Le Dynamiteur est de 1885. C'est la période où commence à naître, dans l'Europe anglo-saxonne, le roman policier. 1887 marquera les débuts d'Arthur Conan Doyle. Stevenson se trouve placé à la charnière de deux époques, de deux styles. Le roman d'aventures pur, d'esprit encore romantique, est sur le point de céder la place au roman d'investigation. La merveilleuse innocence qui imprègne de son éclat L'Île au trésor est en train de se perdre. Le regard critique supplante le regard enchanté. Il n'est plus permis de se laisser aller, sans arrière-pensée, à la variété et au pittoresque des incidents, on doit les soupeser et les évaluer avec le même soin que met l'horloger à démonter les rouages d'une montre. Il faut casser le jouet, et en examiner l'intérieur. Cette seule raison suffirait à expliquer pourquoi Le Dynamiteur n'a jamais atteint et n'atteindra jamais la centième partie de la célébrité acquise d'emblée à L'Île au trésor. Les enfants lui reprocheraient d'exiger de leur juvénile enthousiasme une réflexion qui est le propre des adultes, mais les adultes, à leur tour, lui feraient grief de les entraîner dans un amusement trop enfantin. Oeuvre hybride, qui ne s'adresse ni aux enfants ni aux adultes, Le Dynamiteur partage le sort de tous les ouvrages expérimentaux : il intéresse d'abord celui qui prend son plaisir à observer les mutations de la littérature. (On verra plus avant pourquoi et comment d'autres peuvent s'y passionner.) Cet observateur sera récompensé de son attention : car il est rare de trouver une construction de l'esprit aussi intelligente, des engrenages romanesques aussi sophistiqués, et en même temps une fraîcheur, une grâce, un don de raconter aussi naturels, aussi naïfs, aussi lumineux. « Prestige et infamie », introd. au Dynamiteur, P.O.L., 1992, pp. II-III.***

La fascination de Dominique Fernandez pour cette oeuvre, dont il ne cache pas pourtant que certaines de ses intrigues « ne tiennent pas debout », tient non seulement au pouvoir d'évocation et à un certain génie de la narration mais aux ambiguïtés mêmes du roman, aux raisons précises pour lesquelles ce livre peut sembler raté. Tous les thèmes qui mettent en train l'imaginaire du romancier sont présents chez Stevenson à l'état brut : l'oeil exercé de Dominique Fernandez, sa familiarité avec ce thèmes de la duplicité, son intimité avec les arcanes de ce genre, lui permettent de porter un jugement solide sur la qualité du roman en question et, au-delà, de reconnaître la signification profonde des rouages de cette intrigue, la portée symbolique des événements narrés et des personnages créés. C'est sans doute là, d'ailleurs, qu'il se sent le plus à l'aise, le mieux dans son élément, face à ce type de roman qui ne peut que le satisfaire. Car n'a-t-il pas clairement exprimé les conditions du plaisir de cette lecture dans ce passage : avoir l'esprit critique et l'âme d'un enfant ? Il faut, selon lui et comme lui, aimer se prendre au jeu d'une intrigue, apprécier l'idée d'être emmené dans un ailleurs, de s'identifier aux héros mais il faut aussi, pour décupler ce plaisir d'une lecture naïve et immédiate,

interroger avidement le roman, le questionner sans relâche pour espérer comprendre et ainsi amplifier les raisons même de ce plaisir. Là, pas plus qu'ailleurs, l'effort de compréhension et d'explication ne nuit au plaisir de la lecture, il en est, bien au contraire un prolongement.

Et, parachevant son entreprise de réhabilitation de Stevenson, montrant encore avec plus de vigueur l'admiration qu'il éprouve pour l'oeuvre de l'auteur de *L'Île au trésor,* Dominique Fernandez lui rend la place qu'il mérite selon lui entre deux génies comparables qui ont su inventer des types romanesques identiques : Balzac et Proust.

***Stevenson avait-il lu Balzac ? S'était-il intéressé à Vautrin, le plus grand chasseur de jeunes gens, d'un cynisme et d'un génie qui le placent au-dessus de Charlus lui-même ? M. Jones en tout cas, pour modestes que soient ses proportions, mérite de figurer entre ces deux géants, dans la galerie de ceux qu'un pouvoir iniquement répressif oblige aux subterfuges du verbe et du paradoxe. Stevenson ne lui a pas donné au hasard le surnom de Zéro. Zéro : l'Ange de la Destruction par excellence, celui qui veut rebâtir à neuf le monde, changer de fond en comble l'Angleterre victorienne, dévaster, avec la puissance meurtrière du cyclone évoqué dans l'épisode cubain, une société acharnée à punir les transgresseurs de l'interdit, et qui, dix ans plus tard, enverrait Oscar Wilde au cachot. Zéro, le messager de la vengeance, celui dont Bismarck pensait qu'il fallait craindre la force révolutionnaire, capable de dynamiter l'État en envoyant promener toutes les hiérarchies sociales, tous les principes d'ordre et d'autorité, et en mettant à leur place, triomphale et insolente, la seule anarchie du désir. Ibid., p. XIX.***

Modernité, postérité de cet auteur de roman d'aventures dont la création révèle de terribles richesses et de formidables secrets. Dominique Fernandez se sent comme chez lui dans cette oeuvre où il reconnaît ses propres thèmes et les fantasmes qui l'ont amené à l'écriture : le goût du double, la fascination pour la transgression, la grandeur des réprouvés. L'aventure proposée par Stevenson n'est pas seulement un merveilleux voyage qui permet au lecteur de découvrir Cuba ou le Far West, c'est aussi, selon Dominique Fernandez, une aventure humaine qui ne laisse pas indemne, exploitant toutes les images les plus fortes et les plus inquiétantes, par un fantastique pouvoir de suggestion :

***Une confidence qui échappe à cet apôtre du renversement des valeurs montre bien l'idée qu'il se fait de sa mission. « Si vous aimez les romans, comme les artistes en général, peu d'existences sont aussi romanesques que celle de l'obscur individu qui vous parle à cette heure. Obscur et pourtant fameux. Ma gloire est une gloire anonyme, infernale. Par des moyens infâmes, je travaille à une tâche glorieuse. J'ai vu la liberté et la paix de ce malheureux pays courant à leur ruine ; l'avenir sourit à ce peuple opprimé ; mais, en attendant, je mène la vie d'un fauve traqué dans le hallier, je marche vers un but qui fait frémir, mettant en oeuvre des machinations diaboliques. » Ici aussi, chaque mot porte, avec son avers politique et son envers érotique. Les M. Jones éparpillés sur la terre sont obscurs, parce qu'ils se comptent par millions, mais en même temps glorieux, car l'appartenance à la marge, à l'ombre, contre une auréole déniée aux citoyens qui se cantonnent dans les voies admises. Enfin, l'alliance du prestige et de l'infamie constitue l'essence du romanesque : voilà le dernier mot du roman, sa charge de dynamite littéraire, son pouvoir subversif, et qui éclaire, non seulement les autres***

***obscurités de ce livre, tels les rapports de l'émigré anglais et du docteur Grierson, de Teresa et du marchand d'esclaves, des serviteurs et des maîtres, des victimes et des bourreaux, mais aussi les ambiguïtés caractéristiques de tous les livres de Stevenson, où forbans et pirates rayonnent de l'éclat infernal des maudits. Ibid., pp. XIX-XX.***

Et si l'on n'était pas encore convaincu du rayonnement et de l'influence de Stevenson dans l'univers fernandezien il suffirait sans doute de rappeler l'importance que revêt le cauchemar de David, où l'aveugle qui frappe de sa canne est une image qui dévoile la voluptueuse attente du jeune homme en même temps que la crainte du châtiment, n'est autre qu'un personnage de *L'Île au trésor*. L'autre raison qui justifie cet intérêt pour les oeuvres de Stevenson ou de Melville est bien leur contenu érotique, ce monde qui ne se révèle qu'à celui qui le recherche : dans le processus d'identification, s'ajoute donc au plaisir enfantin de jouer aux pirates ou aux marins, la satisfaction de reconnaître ses fantasmes les plus secrets, les plus inavouables. Des romans de Stevenson comme de ceux de Melville, Dominique Fernandez relève non pas comme un simple point commun entre les deux romanciers, mais comme une particularité essentielle, l'absence de femmes. Et, quand elles sont présentes comme dans *Le Dynamiteur,* la lecture montre l'inadaptation de cet élément dans cet univers romanesque, au point de faire naître la conjecture que, sous les traits de cette femme, se trouve un jeune garçon. Un contenu homosexuel est identifié, reconnu et démontré : la quête de l'aventure, la fuite et la recherche du trésor sont des motifs doubles et dont l'aspect immédiat recouvre un plan métaphorique qui, aux yeux de celui qui, rompu à la recherche de ses indices comme l'est Dominique Fernandez, est en mesure de le reconnaître, justifie les sensations fortes de volupté et de terreur qu'il a pu éprouver, enfant, sans toutefois avoir pu, alors, nommer ni identifier l'origine ou la cause de ces émois.

De Melville, il a déjà souvent été question avant le texte que Dominique Fernandez écrit en 1993 pour le programme de l'Opéra de Nancy à l'occasion de la représentation de *Billy Budd* (opéra de Benjamin Britten, avec un livret de E. M. Forster). Dans l'analyse qu'il a faite de cette oeuvre romanesque (et de son prolongement lyrique) en 1989 dans *Le Rapt de Ganymède,* il a démontré déjà quelle place, selon lui, occupait Melville dans le monde des écrivains homosexuels :

***Enfin, dans le troisième cercle, on trouve les écrivains si profondément refoulés qu'ils se soumettent à une censure inconsciente. Au lieu de travestir ou de dissimuler, comme Proust ou Balzac, l'homosexualité de leurs personnages, ils l'expriment par des voies si indirectes que le lecteur peut s'y tromper de bonne foi. Le beau marin, dans Billy Budd, ce récit dense et parfait de Melville, excite, comme nous l'avons vu, la haine du maître d'armes : le matelot finit par tuer son persécuteur, et lui-même, condamné à être pendu au grand mât du navire, meurt sans un mot. On peut lire cette histoire comme une parabole de l'innocent qui prend sur lui les fautes de l'humanité et expie le crime des autres ; sans doute Melville n'a-t-il pas voulu écrire autre chose qu'une version moderne et laïque de la passion du Christ. Mais il n'est pas moins vrai que son texte nous raconte à son insu une seconde histoire en filigrane sous la première : la tragédie du maître d'armes qui, offensé dans le sentiment de son honneur viril par la tendresse du beau marin non seulement se refuse à s'avouer cet amour, mais voue une haine***

***implacable à celui qui lui a fait douter d'être pleinement un « homme ». Le thème de la fraternité virile, qui parcourt le roman nord-américain [...], est un thème homosexuel qui s'ignore. Gan., pp. 224-5.***

Si bien qu'une fois de plus, la nostalgie du roman, ici celle du roman d'aventures, est bien liée à la disparition de l'interdit, causée indirectement par elle : comment le romancier pourrait-il se contenter du non-dit, de dissimuler (et de se cacher à lui-même) un thème romanesque qui justifierait ou pourrait expliquer les actes de ses personnages si la loi a disparu ? Car c'est bien dans ce cadre d'une évolution sociale et morale qu'il faut resituer cet enjeu de la pérennité même du roman d'aventures. Comment le roman d'aventures pourrait-il rester ce qu'il a été jusque-là, conserver le charme mystérieux de ces personnages de maudits, de leurs actions infâmes et pourtant héroïques, alors que la voie de l'explication est désormais attendue ? La primauté et l'enchaînement des actions doivent être, avec la libération morale, relégués au second plan pour privilégier des explications psychologiques, un éclairage nouveau — ironique parfois — sur les motivations des personnages. D'où, selon Dominique Fernandez, l'émergence d'un nouveau genre : le roman policier ou roman d'investigation.

Abandon, donc, de ce que Dominique Fernandez nommait « le roman d'aventures pur, d'esprit encore romantique », non par goût personnel du créateur mais à cause de l'évolution esthétique, historique et sociale : les lecteurs attendent autre chose. Le romancier ne pourra plus écrire ce genre d'histoires, il ne pourra plus masquer par la force de l'action la réalité des thèmes qu'il soumet à son lecteur : de là vient, sans doute, le choix que fait Dominique Fernandez lui-même, qui parvient à contourner ces différentes difficultés. Les mémoires écrits par Porporino constituent cette première tentative aboutie d'échapper par la fuite aux contraintes terribles qui pèsent sur le romancier du XX$^{e}$ siècle parce qu'elles lui donnent toutes les 1ibertés et lui ôtent en même temps les voies de la transgression et de la suggestion qu'il devait imaginer pour exprimer sa vérité. Ces fuites dans le temps (l'époque de la fin du XVIII$^{e}$ siècle) et dans l'espace (Naples) lui permettent tout à la fois de satisfaire son désir d'écrire un roman qui le place dans la tradition du roman d'aventures et son goût pour l'explication psychologique. Le narrateur, quant à lui, double possible du romancier, est le témoin privilégié, l'enquêteur par excellence, l'esprit lucide qui saisit le mieux les contradictions et subtilités de son époque, qui, les ayant vécues, est à même de les partager avec autrui. L'« avertissement de l'éditeur », bien plus qu'un simple « effet de réel » ou qu'une fantaisie de l'auteur pour se placer dans la tradition des romans du XVIII$^{e}$ siècle, démontre aussi la grandeur du genre romanesque, du roman historique et d'aventures, sa supériorité aux yeux de l'auteur sur l'histoire, par sa capacité à faire vivre les instants les plus obscurs d'une époque.

***S'il y eut jamais une ville plus amusante et plus stimulante à habiter, où la noblesse par la variété de ses talents justifia l'abondance des privilèges, c'est bien la capitale du royaume des Deux-Siciles, dans les années qui précédèrent son brusque et terrible déclin. Les historiens, à l'avenir, feront bien de tenir compte d'un témoignage aussi précieux ! Tel qu'il est, voici un document très complet sur les fastes de Naples au faîte de sa splendeur, quand les Bourbons en avaient fait la métropole de l'opéra, un des centres les plus actifs de l'architecture, de la peinture, de la sculpture baroques, et le rendez-vous de l'Europe éclairée, comparable seulement par l'afflux de ses visiteurs, le lustre des***

***fêtes, le développement du commerce et de l'industrie, l'essor des sciences appliquées, la fermentation intellectuelle, l'inquiétude politique, à Paris et à Londres. Porp., p. 14.***

Roman d'aventures — le pluriel est ici pleinement justifié —, *Porporino* se situe bien dans cette tradition d'un récit riche et dense par la multiplicité des actions qu'il conte, par le terreau même qui est le sien (l'aventure culturelle d'une ville), par le grand nombre des personnages qu'il met en scène, mais c'est aussi une oeuvre qui appartient à la tradition romanesque du XX$^{e}$ siècle, dans la mesure où son narrateur ne se contente pas de raconter mais qu'il s'acharne à vouloir comprendre, à percer à jour les mystères de ces héros napolitains, les motivations secrètes de leurs actes. Le roman fernandezien, de *Porporino* à *Tribunal d'Honneur* en passant par *Dans la main de l'ange,* correspond bien à la « définition » que Gide donnait du roman, « une espèce littéraire indécise, multiforme et omnivore [210] », puisqu'il est un roman d'aventures, un roman historique utilisant les armes de la psychologie sans pourtant renoncer aux charmes romantiques de la rêverie poétique, un roman d'investigation collective et individuelle, et, enfin, un roman d'amour.

## 2) Simenon, « ce pur romancier »

Plutôt que de nostalgie, il faudrait sans doute trouver un autre mot qui définirait mieux ce mélange d'admiration et d'envie que ressent Dominique Fernandez à la lecture des romans, et des livres en général, de Georges Simenon. Une fascination telle qu'il a placé le livre de Simenon aux côtés de celles de Thomas Mann, d'Elsa Morante, de Vladimir Nabokov et de João Guimarães Rosa, pour répondre à la revue de Tokyo, *Bungaku-Kai,* dans son numéro de janvier 1994, qui lui demandait d'indiquer quelles étaient, pour lui, les cinq oeuvres à retenir depuis 1945 :

***Pedigree, de Georges Simenon (Belgique, 1948) parce que ce Liégeois est le plus grand écrivain français de l'après-guerre, que ce livre est le plus développé et le plus abouti de son immense production, et qu'on a rarement raconté avec plus de justesse et d'émotion une enfance difficile dans les quartiers pauvres d'une grande ville.***

De cet univers si particulier, si unique dans l'histoire littéraire française, Dominique Fernandez montre l'originalité, la force et la grandeur, non sans citer le nom de Gide qui, avant lui, a voué une profonde admiration au créateur de Maigret. Simenon rapproche les deux écrivains à la fois par la commune admiration qu'ils ressentent pour cette oeuvre incomparable et par ce qui les sépare et aussi dans leur création, dans leur identité, de cet écrivain au large public, au grand succès.

Fidèle à sa façon de procéder, c'est donc en étudiant les particularités esthétiques de l'oeuvre de Simenon et en les reliant à sa vie, à son existence, que Dominique dresse le portrait de l'auteur de romans policiers et de drames intimistes : ici l'écrivain se montre aussi admiratif de l'oeuvre autobiographique que de l'oeuvre de fiction. Ainsi, dans la correspondance entre Simenon et sa première épouse, il voit le « laboratoire » de l'auteur de *Pedigree :*

[210] « L'évolution du théâtre » (Conférence de Bruxelles de 1904), dans *Prétextes* suivi de *Nouveaux Prétextes,* Mercure de France (1963), p. 146.

***Bénies soient donc ces lettres, où Simenon s'est défoulé de ce qu'il y avait de banal et de mou dans sa nature, où il a exploité à fond sa veine sentimentale et bêlante, de manière à renaître purifié du mauvais style et pouvoir écrire ses romans avec ce laconisme, cette neutralité qui font sa gloire. La correspondance avec Tigy a été le laboratoire du romancier, la mise à plat des lieux communs qui embarrassaient sa plume, le cri bête du coeur qui, une fois lancé, laisserait la place à l'écriture maigre du commissaire Maigret. [...] Ici nous tenons déjà le vrai Simenon, attentif au destin des paumés et des exclus, parce qu'il a commencé lui aussi par manger de la vache enragée, comme il le répète à longueur de lettres, Voilà la seconde raison de considérer cette correspondance comme le laboratoire de Simenon. Laboratoire concret, récit de ses aventures et de ses déboires, avec le compte minutieux de ses dépenses et de ses combinaisons de restaurant et de logement. Nous voyons vivre devant nous presque un personnage du romancier, énergie de caractère et volonté en plus. C'est dans ses propres expériences de jeunesse, quand il était seul à Paris, qu'il a puisé les éléments pour élaborer le tableau le plus complet de la misère, sociale et psychologique, de notre siècle. « Le laboratoire de Simenon », Le Nouvel Observateur, 13 avril 1995.***

Les influences exercées par le milieu dans lequel Simenon a vécu, enfant, sont soigneusement étudiées par Dominique Fernandez qui en fait une des clés pour comprendre l'oeuvre du romancier. L'examen de l'interaction de la vie du créateur et de son oeuvre, facilité par la lecture des oeuvres autobiographiques, est ici encore une voie de connaissance du sujet.

***L'Épopée des petites gens : n'est-ce pas la formule qui résumerait le mieux l'univers romanesque de Simenon ? Dans une des Dictées (14 octobre 1976), il a rappelé comment la Liège de son enfance était divisée en trois parties, correspondant aux trois classes de la société. Il y avait le quartier des hôtels particuliers, construits en pierre de taille, dont les occupants, propriétaires, administrateurs ou gros actionnaires des usines qui encerclaient la ville, vivaient calfeutrés chez eux, avec un nombreux personnel enfermé dans la cave-cuisine derrière un grillage. Puis les quartiers ouvriers, à la périphérie, noirs de charbon et de suie, où les esclaves au torse nu s'affairaient jour et nuit autour des fourneaux. Enfin, entre ces deux zones, les quartiers des « cols blancs », c'est-à-dire des employés, tel Désiré, le père de Georges, tirés à quatre épingles, pauvres mais dignes. Le romancier, comme on sait, recrutera ses héros presque exclusivement dans cette troisième classe, la classe intermédiaire des « petites gens », employés, boutiquiers, fonctionnaires, retraités, paumés de toute espèce. Ni dans la haute société, parmi les prolétaires du charbon. Il restera fidèle au milieu de son enfance, de son père et de sa mère. « Le Manant aux joues lisses », préface aux Mémoires de Simenon (1993), p. V.***

Ces personnages sont en fait aussi loin de ceux de Gide que de ceux de Dominique Fernandez, c'est une population, qui leur est à tous deux radicalement étrangère et qui les fascine en raison même de cette étrangeté. Ainsi, des personnages gidiens, l'auteur écrit : « Gide peint des êtres hypercultivés, dont le drame est d'être hypercultivés, et qui tentent d'échapper à leur culture — en voyageant, de préférence en Afrique du Nord[211] » — et l'on pourrait en dire autant de ses propres personnages, qui sont non seulement des êtres

[211] Dominique Fernandez, « Gide et Simenon », *Lectures d'André Gide* (1994), p. 281.

hypercultivés mais des artistes, des personnages profondément complexes, radicalement différents de ceux de l'auteur liégeois qui privilégiait, quant à lui, des « êtres simples, peu évolués, car ce qui l'intéresse, chez l'homme ou la femme, ce sont les "instincts de base", les réactions immédiates, spontanées, quand elles ne sont pas faussées par l'éducation ou la culture[212] ».

Tout aurait donc dû (ou pu) opposer Dominique Fernandez et Simenon, comme tout aurait dû logiquement empêcher le dialogue entre Gide et Simenon. Dans l'article que Dominique Fernandez a consacré en 1994 aux relations d'André Gide et de Georges Simenon, est précisée la nature même de ces oppositions :

***Rien de plus neuf, de plus inhabituel, de plus étrange, dans l'histoire littéraire française, que la rencontre de ces deux tempéraments : le romancier et l'homme de lettres, l'instinct et le calcul, la spontanéité et la théorie, l'écriture presque automatique et le style raffiné, le somnambule et le critique. « Gide et Simenon », Lectures d'André Gide (1994), p. 274.***

Retenons ces deux mots de spontanéité et d'instinct, qui, utilisés par Dominique Fernandez pour définir l'art de Simenon, ne sauraient convenir à l'art romanesque ni à l'écriture de l'auteur de *L'Amour* ou de *L'Arbre jusqu'aux racines.* C'est bien cette capacité innée, naturelle à décrire un milieu modeste, ce don à faire évoluer ses personnages médiocres, cette foule de ratés auxquels la littérature ne s'intéresse pas à l'accoutumée, ces anti-héros par excellence, qui suscitent l'admiration commune du Prix Nobel de Littérature et du Normalien. Admiration sans bornes pour un type d'écriture inimitable : on ne devient pas Simenon, son style ne se travaille pas, ses romans — même ses romans policiers — décrivent des milieux qu'il faut connaître et sentir pour pouvoir les évoquer avec justesse. C'est ce souffle de la création, cette puissance d'évocation, cet art original que l'on peut appeler celui du roman d'atmosphère qui séduit Dominique Fernandez. Dans sa vie comme dans son oeuvre, Simenon n'intellectualise pas. Cette simplicité, cette immédiateté tant de la création que de l'action se vérifie selon Dominique Fernandez dans des domaines aussi différents que le style ou la sexualité : sont rappelés ainsi le rejet des ornements et « l'érotisme primaire » de Simenon comme pôles de son mode de vie et d'écriture.

***Érotisme « primaire », par opposition à l'érotisme « secondaire » de Gide, lequel n'aurait pas pu trouver le plaisir sans obstacles à franchir, contraintes à surmonter, réflexions, conscience de l'enjeu, sans complications ni arrière-pensée, ne fût-ce que le sentiment d'avoir conquis la liberté. Il y a chez Simenon une liberté sexuelle, comme animale, aux antipodes des tortuosités gidiennes. « Gide et Simenon », Lectures d'André Gide (1994), p. 280.***

Ici encore, Dominique Fernandez serait à ranger résolument du côté de Gide : rien dans ce qui constitue son univers ne suggère une telle liberté, mais tout dénonce, au contraire, ce débat intérieur préalable au plaisir et qui va même jusqu'au sentiment de culpabilité, contrepoint indispensable de la volupté, aiguillon du désir. Chez Simenon, c'est bien cette capacité vitale tant dans l'oeuvre que dans la vie qui fascine les deux écrivains parce qu'ils la savent hors de leur portée, impossible à imiter.

Pourtant, au départ, le projet de Simenon et celui de Dominique Fernandez

[212] *Ibid.,* pp. 280-1.

présentent des similitudes : comprendre l'homme, saisir le secret de l'homme. Un projet commun qui obéit au besoin de percer à jour un mystère mais qui prend des formes radicalement différentes et en premier lieu du point de vue même de la création. Ainsi, c'est d'une approche que ne saurait utiliser Dominique Fernandez pour créer ses propres héros que se sert Simenon :

***Apologie de « l'imbécillité », pataugeage dans le rien, conviction que la lumière ne peut jaillir que dans un cerveau délesté : de même, le romancier tirait ses personnages d'une sorte de vacance intérieure, leur force tient à ce que l'auteur ne pèse ni de près ni de loin sur leur destin. Pas question de leur prêter le moindre fragment de leur ego, ni de les investir d'un message, ni de se servir d'eux pour sa propre satisfaction esthétique. Préface citée supra aux Mémoires de Simenon, pp. IX-X.***

Cette vacuité, cette disponibilité totale, cette indépendance absolue des personnages et de leur créateur, l'auteur de *Porporino* ne pourrait s'en inspirer dans sa propre création : si sa méthode fondée sur l'introspection et sur la projection peut évoquer, dans un premier temps, l'emploi de techniques comparables — il s'agit d'investir l'existence d'un autre, de se couler dans sa vie, comme un acteur doit s'identifier au personnage qu'il doit incarner —, elle repose ensuite sur des principes absolument contraires, puisqu'il choisit son personnage en fonction d'une préoccupation personnelle, s'en sert comme d'un double, lui prêtant ses idées ou fantasmes, et se servant de lui pour aller là où il n'irait pas ou ne voudrait pas aller, lui-même. C'est donc, au contraire de Simenon, à partir de l'ego et en fonction de lui qu'un personnage fernandezien se constitue. L'idée même de vacuité (ou de vacance intérieure) semble étrangère à l'auteur qui est engagé, comme Gide, dans une lutte consciente pour la maîtrise de son écriture, dans la perfection de son style et de son récit à travers d'inlassables réécritures et corrections.

L'admiration de Dominique Fernandez pour Simenon est en tout point comparable à celle de Gide : il s'agit de la fascination d'un romancier conscient de sa technique, s'interrogeant sur les lois, règles et théories esthétiques, en somme d'un créateur et d'un critique tout à la fois qui rencontrent le « pur romancier » en la personne de Simenon, celui qui crée avec un rythme incroyable, qui parvient à faire un roman psychologique qui soit détaché de lui-même, qui rend romanesque des vies médiocres, et qui, enfin, crée dans une sorte d'affrontement physique direct, sans référence à la littérature, sans interrogation sur la valeur de son geste, sans remise en question éthique. L'intellectuel considère avec envie et impuissance l'instinctif, incapable pour sa part d'une création en prise aussi directe avec le quotidien le plus trivial, avec cette vérité brute, non encore transformée par l'art, de l'existence d'êtres médiocres.

## 3)Alexandre Dumas, le créateur total

Impressionnant est le nombre d'articles et de préfaces consacrés par Dominique Fernandez à l'oeuvre d'Alexandre Dumas. La présence de Dumas dans les romans fernandeziens reste curieusement discrète, limitée au domaine de l'enfance ou de la comparaison : Pier Paolo lit enfant *Les Trois Mousquetaires* [213] ; Vincent, à la grande

213 *Ange,* p. 47.

satisfaction de Porfirio [214], s'amuse à imiter le « mordieu » des Gascons ; Nicolas, comme l'annonce le narrateur du roman, tombera dans le piège de quelque redoutable Georges D'Anthès[215]. Pourtant, comme pour le roman d'aventures — genre abandonné par les adultes au plaisir des enfants —, comme pour les romans policiers de Simenon — genre considéré comme mineur, littérature dite facile, donc populaire —, les livres d'Alexandre Dumas sont généralement tenus en mépris par les critiques, et, comme pour Stevenson ou Simenon, Dominique Fernandez s'emploie à montrer la grandeur, la force, la puissance et le génie créateur de l'auteur des *Trois Mousquetaires.* Réhabiliter pour révéler, voici là encore le projet évident de l'auteur. Sa passion pour Dumas, il l'a nourrie, patiemment, au fil des années, en collectionnant tous ses livres, en recherchant, lors de ses voyages, toutes ses oeuvres rares ou introuvables en librairie et tous ses écrits dispersés, en saluant, enfin, comme critique, toute nouvelle édition d'un livre de Dumas — pour finir par écrire en 1999 un essai dédié à l'écrivain, le seul essai qu'il ait consacré entièrement à un écrivain depuis sa thèse.

*Les Douze Muses d'Alexandre Dumas* : c'est sous ce titre un brin provocateur que Dominique Fernandez entraîne son lecteur à la découverte de Dumas. Le ton même de l'essai se démarque du ton qu'il a pu employer jusque-là : ce sujet le transforme pour le tirer au coeur de l'univers romanesque de cet évocateur de génie.

Choisir de parler de « douze muses » et non pas des neuf muses classiques comme le souligne l'auteur dans son introduction : « Cependant, ce n'est d'aucune de ces neuf muses qu'il va s'agir dans ce livre. J'en ai trouvé douze autres qui se disputeraient aussi bien la protection de Dumas » (p. 14) —, c'est déjà vouloir évoquer le gigantisme du créateur, vouloir indiquer la fantaisie qui le caractérise, son goût pour la vie et son don pour le plaisir.

***La seule muse qui lui ait fait défaut, c'est la muse de la théorie littéraire, vieille fille sèche et rébarbative. « Je n'admets pas, en littérature, de système ; je ne suis pas d'école ; je n'arbore pas de bannière » (préface à Napoléon). La défection de cette pimbêche rend Dumas encore plus cher aux esprits libres. Dumas, pp. 12-3.***

Ces douze muses imaginées, « trouvées » par Dominique Fernandez sont autant de voies privilégiées pour pénétrer dans l'univers de Dumas, ses sources d'inspiration, bien sûr, mais aussi ses moyens d'expression. On peut d'ailleurs aisément les classer, les identifier : les deux premières, celle « du roman » et celle de « la nouvelle », correspondent à une sorte d'introduction enthousiaste dans l'univers de Dumas à partir des deux grands genres dans lesquels il s'est illustré. La suivante, celle de « l'amour et du travail » entièrement fondée sur la lecture d'*Ascanio,* pourrait tout aussi bien convenir à Dominique Fernandez lui-même : il s'emploie à y montrer comment Dumas crée un roman à partir d'une histoire réelle, comment son imaginaire se met en place dans cette structure préexistante, puis, d'après ce même texte, quelle est sa conception de l'amour et la quantité de travail nécessaire pour venir à bout de l'oeuvre. Deux chapitres plus courts sont ensuite consacrés, l'un à la muse de « Paris », l'autre à celle de « la province » : il

[214] *Porfirio et Constance,* p. 475.

[215] *Nicolas,* p. 22.

s'agit ici de mettre en valeur le rôle joué par les différents lieux dans les romans et, plus largement, dans la création de Dumas. La muse « baroque » et la muse « fantastique » permettent de considérer deux éléments essentiels de l'oeuvre de Dumas, deux composantes structurantes : ces deux chapitres, bien que l'auteur s'en défende, font entrer, par des voies qui leur sont propres, le romancier dans des écoles, dans des courants esthétiques. Là encore, participe de cette admiration pour une oeuvre totale et gigantesque, une certaine identification, un sentiment profond d'intimité avec cet univers dans lequel il retrouve ses propres goûts littéraires, ses aspirations de créateur, ses tentations d'homme. La « muse noire » et « la muse bourgeoise » établissent le lien entre l'identité du romancier et sa création : ce sont sans doute les chapitres qui empruntent le plus à la méthode de la psychobiographie, en soulignant les rapports entre les innovations romanesques et sa personnalité, mais d'une façon qui se veut plus naturelle, débarrassée du jargon ou de la théorie. Dans les trois chapitres restants (qui ne sont pas placés à la suite les uns des autres) : « la muse méditerranéenne », « la muse du voyage », « la muse russe et caucasienne », comment ne pas penser pour finir aux goûts de Dominique Fernandez lui-même, lui qui a fait de la Méditerranée sa patrie d'élection pendant plus de quarante ans, lui qui ne peut concevoir de vivre sans voyager, qui trouve précisément son inspiration en voyage, par le voyage, lui qui, enfin, ne saurait se passer aujourd'hui de la Russie, terre d'inspiration nouvelle et source d'émerveillement esthétique et morale ?

C'est donc, on l'aura compris, au moyen d'un propos fondé sur la liberté de ton et sur une profonde connaissance de l'oeuvre de Dumas, que cet ouvrage (qui ne voudrait en aucun cas ressembler à un travail universitaire) fait découvrir ou redécouvrir Dumas. Or, si, à travers cette passion, apparaissent les lignes de force qui constituent cet essai d'un amoureux (l'identification, l'admiration et la volonté de faire découvrir les facettes les plus essentielles de ce créateur total), il nous faut maintenant procéder à un examen plus approfondi pour définir la valeur même de ce plaisir né de la lecture des oeuvres d'Alexandre Dumas.

## Au commencement était le roman

Parce que la première muse de Dumas selon Dominique Fernandez est celle du roman, mais aussi parce que les vies même de son grand-père et de son grand-oncle ressemblent à des romans, raconter les sources auxquelles a puisé l'écrivain, montrer leurs influences sur l'auteur, constitue en soi comme de grands moments de plaisir. L'instant, en somme, où, loin de toute préoccupation quant à la méthode à employer, il ne s'agit plus que de ressusciter l'homme et le créateur, de le dévoiler vivant et en action, de le révéler dans la pleine mesure de ce qu'il était et de ce qui l'a fait.

Plus biographe que jamais, Dominique Fernandez raconte la vie des ancêtres d'Alexandre Dumas au rythme d'une nouvelle. Le bilan de la première de ces vies romanesques de la famille, celle du grand-oncle Charles Davy, présenté après un récit d'une brièveté et d'une concision rares (une page et demie), est l'occasion d'établir une première relation entre les ascendants et l'oeuvre du romancier :

***Quel exemple de vie romanesque, pour son petit-neveu ! L'expatriation dans une île lointaine, une seigneurie exotique, la possession d'esclaves, la vie de château en France, les dépenses fastueuses, tout, y compris l'insouciance dilapidatrice et***

***le dédain de payer ses dettes, devait fasciner l'imagination du jeune Alexandre. Lui aussi aura, par un jeu de mots sublime, des « nègres », son oeuvre littéraire étant conçue comme une énorme plantation d'idées et d'aventures fertilisée par des esclaves. Lui aussi aura un domaine seigneurial, trois hectares achetés en 1844 à Port-Marly, un bourbier de terre glaise. Il dépense plus de cent mille francs pour le consolider, avant d'y bâtir un château, baptisé Monte-Cristo, en l'honneur, pense-t-on, du roman éponyme paru la même année. [...] Quand on saura que la propriété haïtienne de Charles était située dans la baie de Monte-Christ au pied du monte Christ, promontoire qu'on découvre à grande distance et qui semble détaché de l'île, au point de paraître lui-même insulaire, impossible de nier que le petit-neveu ait puisé dans ses souvenirs de famille, non seulement le surnom d'Edmond Dantès et le nom du château de Pont-Marly, mais la suggestion poétique qu'exhalent ces deux mots bizarrement accolés, l'aura mystique dont ils rayonnent. Dumas, pp. 238-9.***

Avant même qu'Alexandre Dumas vienne au monde, l'histoire de sa famille était déjà constituée des thèmes qui fondent les grandes épopées romanesques : l'aventure, le voyage, le goût du risque, les conflits entre des personnages picaresques, l'amour. Comme si tous les éléments propices à l'alchimie romanesque n'attendaient qu'une plume pour être agencés et magnifiés, et Dominique Fernandez montre justement comment le romancier transpose cette histoire extraordinaire :

***Que le petit-neveu fût parfaitement informé de la légende avunculaire, nous en avons la preuve formelle dans la conclusion, à dessein mystérieuse, de cet « État civil » volontairement incomplet. Cherchant un cadre pour son prochain roman, l'histoire d'un innocent injustement condamné qui s'évade et prépare minutieusement sa vengeance, Dumas décida de situer une partie de l'intrigue dans l'îlot en question. C'est ainsi, affirme-t-il, que « le Comte de Monte-Cristo, commencé pour moi en impression de voyage tourna peu à peu au roman ». Mais d'ajouter aussitôt : « Et maintenant libre à chacun de chercher au Comte de Monte-Cristo une autre source que celle que j'indique ici, mais bien malin celui qui la trouvera. » Dumas, p. 240.***

Jeu avec le lecteur, constitution d'une trame romanesque à partir d'un fait vrai tiré de la légende familiale : tous ces éléments ne peuvent qu'enchanter Dominique Fernandez, lui qui utilise des voies identiques pour créer ses propres personnages, lui qui, simplement, ne parvient peut-être pas toujours à afficher la même désinvolture quant à l'oeuvre qu'il a créée, mais qui admire aussi Alexandre Dumas pour cette raison précise : ne pas se prendre trop au sérieux, ne pas considérer son art comme un sacerdoce, qualités qu'il salue en tout cas avec une profonde admiration, qu'il s'agisse de Rossini ou de Dumas.

Le grand-père d'Alexandre Dumas n'était d'ailleurs pas en reste : « Si Charles est un personnage romanesque, son frère, le grand-père de l'écrivain, l'est encore beaucoup plus. » (pp. 240-1). Et d'indiquer ici l'origine familiale de l'un des thèmes qui constitue l'univers romanesque : la fuite. « Scandale : un Blanc qui abandonne la plantation, choisit la compagnie de Noirs... Cet événement a lieu en 1748. Non seulement Alexandre Antoine s'enfuit, mais il disparaît. » (p. 241). Avec le récit de l'histoire de ce grand-père qui fonde une famille avec une négresse (« la Marie du mas »), c'est en effet une puissante source d'inspiration familiale et personnelle qui fait son apparition dans l'essai, celle que Dominique Fernandez appelle justement « la muse noire » et qui montre

l'importance pour l'écrivain de ses origines de sangs mêlés, l'importance de la question de l'identité.

***Notons les diverses identités qu'il [son père] a tour à tour empruntées : Thomas Davy de la Pailleterie, Dumas-Davy, pour choisir, enfin, Alexandre Dumas. Jeu avec l'état civil, goût des pseudonymes, tendance au déguisement, traits qu'on retrouvera chez tant de héros et d'héroïnes du romancier : Balsamo, Dantès, Salvator, Emma Lyonna, Milady. L'inconstance du nom épaissit le mystère de l'origine, permet de changer ses ancêtres, de se rêver plusieurs destins. En 1814, quand Alexandre III, l'écrivain, eut douze ans, sa mère le prit à part et lui demanda quel nom il comptait prendre : marquis de la Pailleterie, comme son grand-père, ou Alexandre Dumas, comme son père ? Au moment où le roi Louis XVIII récupérait son trône, le garçon serait plus avisé, ajouta-t-elle, d'opter pour le premier. Il se décida pour le second. On interprète ce choix par la fidélité aux idées de la Révolution, à l'esprit jacobin, par la volonté d'être de son siècle et moderne. Dumas étant le nom de l'aïeule noire, achetée et vendue comme une marchandise, pareille décision n'est-elle pas, aussi, un acte de solidarité avec ses origines nègres ? Dumas, pp. 244-5.***

Là encore, faut-il rappeler la grande place de ces questions dans la création de Dominique Fernandez, montrer comment le choix du nom s'est aussi posé à lui, pour indiquer un autre point d'identification possible avec Dumas ? Non seulement ne pas renier ses origines étrangères, le métissage dont on est issu, mais l'assumer et même le revendiquer : se manifestent ici l'intérêt de Dominique Fernandez pour cette question de l'identité et son goût pour les personnages produits d'un métissage qu'il considère comme des hommes plus riches et plus beaux que les autres et dotés d'une psychologie particulière.

Afin de montrer à quel point le roman familial a été déterminant pour sa création, Dominique Fernandez révèle au lecteur un roman de Dumas « aussi magnifique que méconnu, qui traite directement de la situation sociale et de la psychologie du mulâtre ». C'est donc en résumant *Georges* qu'il considère comme « la réparation offerte au mulâtre humilié [216] », en montrant les points communs entre l'intrigue romanesque et l'histoire du père d'Alexandre Dumas que Dominique Fernandez met en valeur ce thème si personnel et si intime lié au sentiment profond d'une différence :

***Autobiographique, comme si souvent les premiers romans, mais autobiographique dans un sens élargi, tel un manifeste génétique. Le héros éprouve dans sa personne, ce qu'ont éprouvé le père, le grand-père, la grand-mère, le grand-oncle de Dumas. Toute la lignée paternelle de l'écrivain revit à travers les épreuves et les tourments de Georges. Roman du début, roman des origines, qui résume en les amalgamant les souffrances, les luttes, les révoltes de plusieurs générations. Dumas, pp. 245-6.***

Faisant oeuvre de psychobiographe dans cet essai, Dominique Fernandez étudie donc avec beaucoup de sérieux et de soin cette relation entre l'oeuvre du romancier et son histoire, mais là, plus clairement peut-être qu'ailleurs, on peut entrevoir la raison personnelle qu'a l'écrivain pour se jeter avec tant de plaisir dans ce travail : Dumas et son

[216] *Dumas,* p. 251.

oeuvre gigantesque offrent comme une manière de fantastique miroir à celui qui s'est toujours senti un peu étranger, qui insiste toujours sur son goût pour les peuples et les cultures métis, dans ses voyages comme dans ses romans, rappelant en cela la double identité qui compose ses propres origines. La compréhension de Dominique Fernandez pour l'oeuvre et pour la personne de Dumas est bien plus forte en somme que l'intérêt qu'il pouvait porter à Pavese : cette fois, c'est bien une relation intime et personnelle qui se lie entre le critique et son auteur. Ainsi, la fin de ce chapitre consacré à la « muse noire » pourrait tout aussi bien fournir matière à la définition de la psychologie et de la création fernandeziennes elles-mêmes :

***Tous les « parias » qu'il met en scène, Dumas se reconnaît en eux : le bandit sicilien Pascal Bruno comme l'innocent injustement accusé Edmond Dantès ; le castrat Sporus, qui livre Néron au centurion pour le punir de l'avoir autrefois mutilé (Acté, roman romain), comme Gilbert, fils de domestiques, dont l'infériorité est sociale (Joseph Balsamo). En tous les marginaux, en tous les exclus, il se projette. Et si Naples, la Sicile, l'Andalousie plaisent tant, comme on l'a vu, à Dumas, c'est que leurs habitants, produits de races mêlées, ont du Georges en eux. Il étend ce système jusqu'à faire du métissage le critère de la beauté des femmes. Antonia, l'héroïne de La Femme au collier de velours, fille d'un Allemand et d'une Italienne, tient du mélange des deux sangs la beauté unique de ses traits et l'exceptionnelle élévation de son caractère. [...] « Nous sommes tous des mulâtres, tous des métis », pourrait dire, de ceux qu'il aime, le petit-fils de Cézette. Dumas, pp. 257-8.***

Cette histoire familiale fournit donc matière à l'écriture et à la création, mais, bien plus encore que cela, elle justifie, pour Dominique Fernandez, la nécessité d'écrire et de créer, l'investissement de soi dans une vie artistique. C'est bien son propre reflet qu'il semble étudier ici, même si la création romanesque d'Alexandre Dumas, son caractère et sa façon de s'exprimer sur l'écriture et le roman ne sont pas toujours identiques aux siennes. En cela, la comparaison établie cette fois à partir des différences entre les deux créateurs, éclaire le travail des deux romanciers et renseigne aussi d'une façon très précieuse le lecteur sur le point de vue de Dominique Fernandez.

Montrant la grandeur de Dumas, avouant le plaisir et l'intérêt qu'il trouve à la lecture de ses romans qu'il range parmi les plus grands classiques de l'histoire littéraire, Dominique Fernandez dresse aussi de façon tacite pour son lecteur le bilan de sa propre trajectoire de romancier, il refait à partir de cette passion son histoire de la littérature des XIX$^{e}$ et XX$^{e}$ siècles, explique pourquoi l'astre de Dumas a cessé de briller mais pourquoi aussi il faut redécouvrir Dumas :

***À l'idée religieuse du roman, conçue par Flaubert, adoptée par ses disciples, claironnée par ses épigones, imposée par la critique de la seconde moitié du XX$^{e}$ siècle comme le dogme et la loi de l'écrivain — se dévouer mystiquement à l'écriture, et, corollaire important, souffrir par elle, en elle, dans les tourments d'une création angoissée —, s'oppose la pratique distraite, gaie, ludique d'Alexandre Dumas. Pratique discréditée par la même critique et boudée par ceux des lecteurs qui se soumettent à la mode. La fécondité, la bonne humeur, la franchise galopante, la verve picaresque de Dumas, le débridé de son style, tout ce qui le recommandait à l'admiration de ses contemporains le rend suspect à***

***notre époque qui a fait de la littérature un sacrement et méprise les livres qu'on avale sans effort. Dumas, p. 17.***

Si l'on peut entrevoir sans peine ici une critique de ces méthodes qui ont asséché le plaisir littéraire en même temps qu'elles ont tari la source romanesque, on peut aussi remarquer que cette qualité d'Alexandre Dumas que salue ici Dominique Fernandez comme un trait naturel, cette « bonne humeur », cette gaieté dans la création, il ne les a acquises, pour sa part, qu'après une longue initiation. Sa formule romanesque, nous l'avons dit déjà, il ne l'a trouvée qu'à l'âge de quarante ans avec *Porporino* (qui fut d'ailleurs couronné par le prix Médicis) ; le début de *Dans la main de l'ange* (qui reçut le prix Goncourt) raille quant à lui cette mode qui consiste à fabriquer un art romanesque qui réponde à la demande d'une méthode de lecture ; le narrateur de *L'Amour* et celui du *Dernier des Médicis* montrent quant à eux cette liberté de ton enviée à Alexandre Dumas, s'adressant directement à un lecteur qu'ils estiment dans leur camp ; avant cela, l'écriture et la création s'étaient cherchées aussi loin que possible de ce monde désinvolte dans les abîmes d'un univers qui n'avait pas encore su s'ouvrir au plaisir de faire voyager et aimer vraiment ses protagonistes. De plus, si nous avons remarqué jusqu'ici à quel point l'écrivain Dominique Fernandez, qu'il soit essayiste, romancier, journaliste ou critique, restait un, il faut à présent formuler une réserve essentielle, sans laquelle on ne peut comprendre le dilemme qui a pu retarder cette expression romanesque de la maturité : contrairement à Alexandre Dumas, Dominique Fernandez n'a jamais envisagé de vivre de sa plume, il a toujours tenu (et conseille aux jeunes écrivains d'imiter ce modèle) à avoir un métier indépendant de son travail de romancier pour ne pas être tenté de fabriquer pour plaire et pour vendre, et cette seconde activité était on ne peut plus intellectuelle puisqu'il était professeur d'Université, puisqu'il a dû pour cela s'absorber dans d'austères travaux, s'intéresser à ces pesantes méthodes qui menaçaient la création artistique...

Ainsi, la définition du vrai et du grand roman, de l'oeuvre d'invention par excellence pour Dominique Fernandez, est aussi simple et aussi évidente que possible ; seulement, il est sûr d'évoquer une oeuvre du passé, le roman contemporain lui semblant un genre moribond dans l'attente d'une renaissance, d'un nouveau souffle :

***Des romans qui ne sont pas réservés aux dévots de la littérature, quelle aubaine ! Des romans qui racontent une histoire, avec une vraie intrigue, un vrai milieu, de vrais personnages ! Si l'on proclame de toutes parts aujourd'hui le déclin du roman européen, c'est bien qu'il a perdu de sa substance. Né pour être à la fois oeuvre d'art, étude psychologique et document sociologique, ayant maintenu jusqu'à la fin du XIX$^{e}$ siècle cette triple exigence, le roman est tombé depuis le second après-guerre aux mains de scribes qui l'on réduit à un exercice d'écriture. Si un jour il retrouve souffle et audience, ce sera peut-être d'abord sous la forme du roman d'aventures, parce que le roman d'aventures oblige à être clair, précis, à filer droit au but, à montrer les hommes en action. Alors Dumas, au lieu de paraître un plaisantin, fera figure de précurseur. Dumas, p. 19.***

Rendre au roman la chair et la pulpe qui en faisaient un fruit incomparable, retrouver ce plaisir simple et enfantin qui émerveille, outre la puissance de son histoire, sans renoncer à sa complexité (car en cela il pouvait aussi représenter « un intérêt littéraire ») et redécouvrir sa véritable substance : c'est là tout le plaisir vivifiant auquel Dominique Fernandez goûte à travers sa lecture de Dumas. C'est sa définition personnelle de

l'oeuvre romanesque qu'il retrouve ici, et qu'importe après tout si le plaisir procuré par la lecture d'un roman de Dumas est un plaisir enfantin : n'a-t-il pas montré déjà, à travers son analyse des livrets d'opéra, la grandeur et la richesse du monde de l'enfance, de ce qu'il appelle ici l'esprit d'enfance et qui lui permet précisément de cerner mieux encore cette définition de l'art du roman.

***Face au roman intro- et rétrospectif, si fort à la mode de nos jours et si dangereux pour l'avenir même du genre, Dumas nous donne un grand modèle de roman prospectif. Ou tout simplement de roman. De véritable roman. De ce qu'il doit être, de ce qu'il a été en France jusqu'à Zola, avant d'être détourné, faussé, dénaturé, de ce qu'il continue à être dans les pays de plus grande vitalité littéraire. Ni confession indirecte, ni mémoires déguisés, mais transformation des expériences réelles que l'on a vécues en destins possibles que l'on se crée. D'Artagnan, c'est le Dumas intrépide, qui prend d'assaut Paris, ferraille, polémique ; Athos, le Dumas secret, qui porte dans son coeur le culte de Gérard de Nerval, de Charles Nodier ; Porthos, le Dumas avide, qui gagne des ponts d'or en vendant ses feuilletons au Siècle, au Commerce, à La Presse ; Aramis, le Dumas roué, qui louvoie entre ses maîtresses. Chacun de ces Dumas, cependant, est séparé de son modèle, poussé en avant, enrichi d'aventures imaginaires, qui ont pour effet, à la fois de représenter l'auteur tel qu'il est et de le doter d'une multiplicité de moi nouveaux. « Le génie du roman fait vivre le possible, il ne fait pas revivre le réel [217]. » Ce mot d'Albert Thibaudet, le plus profond qu'on ait jamais écrit sur l'esthétique du roman, trouve son illustration la plus parfaite dans l'oeuvre d'Alexandre Dumas. « Le romancier authentique crée ses personnages avec les directions infinies de sa vie possible, le romancier factice les crée avec la ligne unique de sa vie réelle. » Dumas, pp. 43-4.***

Ces propos (avec les citations d'Albert Thibaudet pour les illustrer et les justifier), on peut aussi les lire à travers les différents entretiens que Dominique Fernandez a pu accorder à l'occasion de la publication de ses différents romans, citons par exemple les entretiens avec Frédéric Vitoux (« La Maladiction », 1987) ou avec Guy Scarpetta (« La Rigueur baroque », 1985) : cette règle de création du roman qui est aussi, pour lui, le seul véritable espoir de régénération romanesque, est donnée comme un fondement essentiel, le seul qui, en fin de compte, justifie le nom de romancier.

Et, pour montrer comment dans cette alchimie romanesque Dominique Fernandez se sent proche de Dumas, comment Dumas est pour lui l'exemple le plus pur de romancier, il faut encore indiquer un passage de *Bric-à-brac* qu'il cite longuement [218], pour l'exemplarité de la bonhomie créatrice de l'auteur, son refus de se prendre au sérieux, mais aussi pour la passion qu'il accorde à sa création. Toutes ces raisons, selon Dominique Fernandez, montrent la modernité d'Alexandre Dumas et expliquent aussi la raison de son discrédit : vitalité, plaisir et prolixité sont suspectes dans le domaine de la création romanesque.

***[217] Albert Thibaudet, « Réflexions sur le roman », La NRF, août 1912, p. 213 (recueilli dans Réflexions sur le roman, Paris : Gallimard, 1938, p. 12). C'est à Gide, qui la tenait lui-même de Martin du Gard (Journal des Faux-Monnayeurs, Gallimard, 1927, p. 113), que Fernandez emprunte cette citation.***

[218] *Dumas,* pp. 45-6.

Une différence notable cependant entre les deux créateurs : si Dominique Fernandez n'a jamais vraiment réussi à créer de bons textes courts (ses nouvelles restent des ébauches trop schématiques, l'art de la fiction qui requiert chez lui le développement par la réflexion ne peut y trouver l'espace ni le souffle nécessaires), Alexandre Dumas, quant à lui, a fait de la nouvelle son terrain d'entraînement, son « laboratoire », comme l'écrit Dominique Fernandez, quitte à transformer ensuite ces nouvelles en romans. Et c'est précisément là l'occasion d'observer les innovations apportées par Dumas au genre romanesque :

***On constate ici, une fois de plus, la modernité de Dumas. Beaucoup plus conscient de son art qu'on ne le dit, bien plus averti des « problèmes » du roman que son débordement vital et sa phénoménale aisance ne le laissent supposer, il renonce à la neutralité objective, qui était la seule règle romanesque pendant le XIX$^{e}$ siècle (ce que Sartre, la reprochant à Mauriac, appelait le roman écrit par Dieu), et adopte, cinquante ans avant Henry James ou Tchekhov, la parti de choisir un angle d'attaque particulier, un personnage défini, dont seront reproduits les idées, les préjugés, le langage. Que le cocher de cabriolet, en outre, soit un membre d'une classe sociale inférieure, ou du moins étrangère à l'intelligentsia, en dit long sur le talent de l'écrivain, capable de s'identifier aux personnages les plus éloignés de son propre milieu. Il saura faire parler les rois, les dignitaires de l'Église, les favorites de Versailles, avec le même naturel que les soldats, les valets, les épiciers ou les petits-bourgeois. Dumas, p. 56.***

Transposant la matière de ses nouvelles dans la forme plus longue du roman, Dumas apporte en effet des modifications importantes qui font de lui un précurseur, celui qui décidément aura tout essayé avec bonheur. Pour ce qui est de la création de Dominique Fernandez, on assiste également à l'essai de formes différentes, à des modifications de l'architecture romanesque : il suffirait ainsi de comparer les mémoires de Porporino à la lettre-bilan de David, au jeu des différents narrateurs de *L'Amour,* aux mémoires d'outre-tombe de Pier Paolo ou encore aux romans en forme de témoignage que sont *Le Dernier des Médicis* et *Tribunal d'honneur.* Chez lui aussi, les tentatives sont nombreuses pour renouveler la voix romanesque, pour adapter le point de vue du narrateur à la trame du roman, et dans *Nicolas* seulement ce problème n'est pas maîtrisé, créant des invraisemblances et des maladresses. Toutefois, en dépit de ces différences de constitution, le terrain peut encore être considéré comme commun aux deux écrivains, à l'essayiste et à son modèle, dans la mesure où tous deux se posent la question d'une technique narrative, d'un point de vue à adopter, d'une voix à privilégier.

## Être amoureux

Si un trait de caractère, une préoccupation personnelle, réunit encore Dominique Fernandez et Alexandre Dumas, guidant le premier dans sa connaissance du second, c'est bien l'amour. À travers la place que tient l'amour, le rôle qu'il joue dans l'art de la fiction, dans le métier même de l'écriture, on voit là encore de profonds liens de parenté entre les deux écrivains. C'est la lecture d'*Ascanio* qui sert d'illustration aux commentaires développés sur la conception de l'amour et du travail.

L'identification de Dumas au personnage d'Ascanio, à cet égard, joue le rôle d'un

révélateur en posant la question essentielle de la place qu'un artiste peut consacrer à l'amour :

***Entre les femmes et l'amour, le véritable artiste n'a pas le choix : s'il recourt aux femmes, ce ne peut être que comme stimulant pour la création ; jamais une femme, en tout cas, tombeau des ambitions, sépulcre des énergies ; mais une pluralité de partenaires, choisies moins pour elles-mêmes que comme reflets de la beauté pure, de la forme. [...] Et ainsi Ascanio, qu'on ouvre d'abord comme un roman d'aventures, qu'on dévore comme un récit de cape et d'épée, se révèle au fil des pages comme un des livres où Dumas a mis le plus de lui-même. On y trouve, non pas assénée sous forme de discours, mais éparpillée au gré des épisodes, une réflexion sur le destin de l'artiste et sur les conditions indispensables à son art. Du Chef-d'oeuvre inconnu de Balzac à La Montagne magique de Thomas Mann, tous les textes qui mettent en scène un créateur sont des projections de l'écrivain. Ascanio n'échappe pas à la règle. Dumas, comme Cellini, a immolé ses autres passions à son art, n'en déplaise aux dédaigneux qui continuent à le traiter d'amuseur. Et le signe auquel on reconnaît qu'il est un créateur véritable, un écrivain aussi « sérieux » que Balzac et Thomas Mann, c'est précisément les sacrifices qu'il s'est imposés pour réserver toutes ses forces à ses livres. Ni amour conjugal, ni amour sentimental ; ni le calme sécurisant de l'un, ni la gratification poétique de l'autre ; une vie privée aléatoire, inconstante, versatile ; et toute la sève vitale employée à noircir le papier. Dumas, pp. 84-5.***

Cette définition du créateur, celle du sacrifice nécessaire à l'art, ont non seulement pour but de montrer le vrai visage de Dumas, de rétablir la vérité sur cet homme qui, pour n'avoir pas assez dit quelle importance tenait la création dans sa vie, est passé pour un « amuseur », un auteur de second plan, elles ont aussi une dimension révélatrice de la figure de Dominique Fernandez. Comment comprendre mieux qu'en relisant ce passage, quelle place il accorde lui-même à la création esthétique et à l'écriture, comment, quand on lit les pages qui précèdent cette conclusion, ne pas penser au sujet même de *L'Amour,* qui n'est au fond qu'une vaste réflexion sur les rapports de l'art et l'amour ?

Certes, nous dit ici Dominique Fernandez, l'amour est une muse mais à condition d'alimenter le terrain de l'imaginaire du créateur, à condition de ne pas empiéter sur la disponibilité que le créateur doit à son oeuvre. Le titre du chapitre lui-même, « la muse de l'amour et du travail », ne montre-t-il pas avec force que l'amour pour un romancier n'est envisageable qu'à condition de trouver sa pleine réalisation dans le travail, c'est-à-dire dans la souffrance et non pas dans le repos et la quiétude d'une relation satisfaisante ? Cette conception de l'amour que Dominique prête ici à Alexandre Dumas convient en tout premier lieu à l'essayiste lui-même. Un autre signe enfin de cette identification et de ce double portrait, de Dumas et de Dominique Fernandez par déduction : cette distinction essentielle de l'amour comme source de sécurité ou comme source de rêverie, et de l'amour comme source de questionnement esthétique, d'inspiration romanesque. Là encore, cette distinction évoque immédiatement pour le lecteur de l'oeuvre fernandezienne le double refus d'une relation amoureuse rendue solide et indestructible par des liens comme ceux du mariage ou de l'intérêt (des biens, une famille...) et d'une idylle amoureuse qui dispenserait le créateur de poursuivre le but de sa recherche. Ainsi, l'amour se représente dans l'art, l'amour reste un sujet d'art parce qu'il n'est jamais un

bien acquis, parce qu'il est, pour le créateur, toujours lié à un profond sentiment de précarité et d'instabilité dans la réalité, parce qu'il est le signe supplémentaire de l'anticonformisme de l'artiste, de sa marginalité fondamentale, en vertu de laquelle, précisément, il interroge la société et remet en question ses règles.

## Voyager

À l'écrivain boulimique correspond une soif de voyages, sources non pas seulement de dépaysement mais de plaisir et donc de création. Sur ce point encore, Dominique Fernandez se sent en terrain d'intimité avec Alexandre Dumas : tous deux partagent les mêmes goûts, les mêmes attirances pour la Méditerranée et pour la Russie, tous deux sont animés par le même besoin de se trouver eux-mêmes par le voyage, d'ouvrir l'horizon de leur création à d'autres sociétés, à d'autres mondes.

Et quand c'est à une définition de la relation de voyage, une analyse des caractéristiques de cette écriture si particulière, que s'adonne alors Dominique Fernandez, on croirait là aussi assister à une sorte d'autoportrait tant il est impossible de ne pas penser que se révèle l'écrivain derrière son modèle :

***Nul n'est plus étranger que lui au type de ces touristes consciencieux qui, le guide en main, ne veulent pas « rater » un château ou une église. Le « devoir culturel » est le dernier souci de Dumas ; c'est son plaisir qui importe : règle d'or des bons voyageurs, qui sont si rares, en notre siècle comme dans les précédents. Dumas, il faut qu'il prenne goût à ce qu'il voit, il faut qu'il s'amuse, ou s'excite, ou s'émeuve ; ce n'est pas un voyageur en bois ; c'est pourquoi ses livres de voyage garde du sel et du jus après bientôt deux siècles. Dumas, p. 174.***

La priorité est donnée aux sensations, aux intuitions et au plaisir : les esthéticiens peuvent bien reprocher à Alexandre Dumas ses lacunes théoriques ou, pire encore, son refus de faire un travail sérieux sur les oeuvres dont il parle, sur les artistes dont il dresse le portrait, pour Dominique Fernandez, le choix est fait entre les scrupuleux théoriciens, les fanatiques grammairiens de l'art et le débonnaire écrivain qui n'a de cesse de trouver vivant et frémissant ce qui l'entoure, susceptible donc d'être transposé dans son oeuvre romanesque. C'est le parti de la vie et de l'art ressuscités qu'il prend avec Dumas, se détournant des doctes, pesants et minutieux travaux des historiens. Une fois de plus, le voyage le montre, toute source d'émotion pour l'auteur devient source d'inspiration pour le romancier, la réalité, pour peu qu'elle soit forte et riche, pour peu qu'elle soit intéressante, devient le point de départ de la création, de la relation de voyage jusqu'au roman. Cette définition s'applique à Dumas, mais convient aussi parfaitement à Dominique Fernandez.

L'autre cause d'admiration de l'essayiste pour Dumas est liée à son pouvoir d'évocation : là, le lecteur doit deviner ce que le voyage métaphorique, dans l'oeuvre de Dumas, apporte à l'homme et à l'écrivain, ce que ce plaisir dispensé par l'oeuvre de Dumas transmet de richesses et d'émotions capables de nourrir l'oeuvre romanesque de l'essayiste.

***Comme il est romancier avant tout, il doit, pour ne pas s'ennuyer en voyage, faire un roman de tout ce qu'il rencontre. Quelle chance pour nous, ses lecteurs ! Comme il croit à ses romans, il nous force à y croire, nous aussi. Voilà le secret***

***de sa prodigieuse réussite de conteur. Nous nous identifions aux personnages, réels ou inventés, qu'il suscite devant nous. Nous prêtons foi à l'existence des bossus, des ondines, des diables, des assassins, des pirates, avec la même absence de doute que s'ils avaient pour de bon vécu. Ils ont pour nous la même solidité, la même épaisseur, que Dumas lui-même assis à la table de son restaurant ou essayant de dormir dans l'impossible lit allemand. Cet homme nous empaume chaque fois, avec son génie de superposer à la réalité toujours un peu plate du voyage les trouvailles inépuisables de sa verve, elle-même fille de son besoin d'être heureux. Dumas, p. 175.***

Dominique Fernandez est ce que l'on appelle « un lecteur professionnel » : il a non seulement fait partie de nombreuses années durant du comité de lecture des éditions Grasset, mais n'a jamais cessé son activité de critique littéraire qu'il poursuit aujourd'hui encore au *Nouvel Observateur.* Il n'est sans doute pas excessif de voir, dans ce plaisir extrême (et désintéressé) pris à la lecture des oeuvres de Dumas, la volonté et la volupté de retrouver une fraîcheur et une naïveté de lecteur, un état d'enfance, dans la mesure où les qualités de conteur de l'écrivain sont si puissantes qu'elles l'entraînent dans cet univers du roman d'aventures sans qu'il puisse résister. Tour de force réalisé par un auteur qu'il se doit donc de ranger dans la grande littérature classique, celle qui résiste au temps, celle qui parvient à séduire son lecteur, qu'il soit un enfant ou un écrivain expérimenté, qu'il découvre l'oeuvre ou qu'il la relise pour la dixième fois... Cette magie de Dumas est profitable au romancier puisqu'elle restitue intacte toute la force et la puissance, la chair et l'épaisseur d'un art de la fiction non encore asséché par des modes. Retrouvant son plaisir premier de lecteur, le romancier retrouve aussi la mise en oeuvre de la formule romanesque qu'il préfère, celle qui fait revivre une société et évoluer des personnages.

Enfin, comment ne pas penser encore à une possible définition du lien à établir entre la relation de voyage et le roman de Dominique Fernandez, en lisant ce début de conclusion sur la genèse de l'oeuvre d'Alexandre Dumas ?

***Aussi, loin d'être seulement une collection agréable d'impressions, un voyage de Dumas est l'atelier où il inaugure ou affine les recettes de ses grands romans, apprenant à y doser le sérieux nécessaire au bon fonctionnement du genre romanesque, et l'ironie indispensable à la santé de l'esprit. Bien mieux : il arrive même, au détour d'une page, qu'on entre dans le laboratoire intime de l'écrivain, dans la chambre secrète où se sont accumulés, depuis la lointaine enfance, souvenirs, inquiétude, traumas, tout cet humus plus ou moins inconscient où les livres de la maturité planteront leurs racines. C'est une surprise de ce genre qui attend le lecteur au début du récit du voyage sur le Rhin. Dumas, p. 181.***

Deux illustrations (deux muses supplémentaires) sont fournies pour démontrer et expliciter la vérité de cette loi esthétique : la première concerne la Méditerranée et la seconde, la Russie et le Caucase. Dominique Fernandez montre dans ces chapitres comment Dumas sait reconnaître l'importance d'un personnage réel pour en faire un héros de son oeuvre (la plus belle illustration de ce trait concerne Lady Hamilton), il note aussi la place que tient l'histoire dans son oeuvre, la compréhension et l'acuité dont est capable Dumas dans ses voyages réels pour restituer les traits dominants d'une société dans ses romans. Il serait vain ici de vouloir analyser plus en détail ce qui une fois encore

charme Dominique Fernandez et suscite son admiration : il faut simplement se reporter à ces deux chapitres pour prendre la pleine mesure de ce rapport d'identification.

La raison du voyage, le motif du départ, sont enfin, là encore, des points qui peuvent éclairer la démarche d'Alexandre Dumas comme celle de Dominique Fernandez :

***Les écrivains français vivent à Paris, nécessité pratique ; ils supportent le Nord, par raison, par intérêt. Leur coeur, cependant, leur sens, leur corps restent au Sud. Le Sud, c'est la couleur, la gaieté, les émotions, la vie, la pauvreté relative, mais combien plus stimulante que les satisfactions du confort. Dumas, p. 189.***

Cet extrait pourrait fournir un résumé exemplaire de la biographie de Dominique Fernandez lui-même. N'a-t-il pas, lui aussi, recherché la vitalité du Sud, comme un besoin, comme une source d'inspiration, comme un apprentissage de l'humour et de la sensualité, tout en sentant bien que son métier d'écrivain lui imposait de résider à Paris, lieu où il lui faut assumer son devoir de paternité du livre écrit, tout faire pour assurer son succès ? Enfin, n'est-ce pas *aussi* de son oeuvre qu'il parle quand il évoque le rôle que peut jouer son oeuvre romanesque pour Alexandre Dumas, quand il décrit ce lieu utopique, ce paradis où parviennent à coexister des tensions antagonistes, des désirs incompatibles ?

***Ses paradis s'appellent Naples, la Sicile, l'Andalousie, l'Orient, terres de brassages et de mélanges. Le roman historique ? Ce n'est qu'un moyen de fuir dans le passé, comme le voyage permet de s'évader dans l'espace. Dantès a le hachisch, lui, il a l'écriture. De son oeuvre il a fait son île, située, comme Monte-Cristo, en plein centre de la Méditerranée et de l'Europe, point utopique de rencontre entre des aspirations impossibles à concilier. Dumas, p. 326.***

*

La nostalgie du roman d'aventures se révèle être un fort sentiment de frustration pour Dominique Fernandez. Lecteur, il reste profondément fasciné par ces histoires qui content des exploits, qui mettent en scène des destins hors du commun. Ce plaisir est celui de rêver à des lieux exotiques, de s'identifier à des personnages extraordinaires et à la destinée fantastique : ce qu'il a tenté de faire, à travers le roman historique, n'est pas autre chose que l'adaptation de ce goût particulier, que la volonté de réinsuffler la vie à une littérature qu'il jugeait moribonde, de ressusciter le plaisir de la création. La forme qu'il choisit peut donc être considérée comme celle de la trame d'un roman d'aventures à laquelle il intègre des passage de réflexion, et c'est là ce que l'on peut considérer comme une tentative d'adaptation du roman d'aventures à l'époque contemporaine, par le renouvellement des thèmes, pas le surgissement de nouvelles questions esthétiques, sociales et sexuelles.

Certes, pour lui, le roman se doit d'être aussi un roman d'investigation dans la mesure où il est source de questionnement, où il représente une société qu'il remet en question : Dominique Fernandez n'a pas renoncé aux fondements classiques de la création romanesque, qui se donnait pour principe d'être un témoignage sur une époque.

L'identification de Dominique Fernandez à Alexandre Dumas montre précisément ce que doit devenir selon lui le roman, dans quelle lignée il se place : une oeuvre dont l'objectif premier est d'apporter des plaisirs simples à son lecteur, une oeuvre qui, précisément, saurait séduire l'enfant, qui cherche à s'évader de son moi et de son monde

par la lecture, comme le lecteur « professionnel », qui exige un contenu riche, une réflexion cachée sur le monde. Réhabiliter la figure de Dumas, c'est une façon de montrer la voie d'un roman vivant, d'un roman d'aventure(s) qui offre tous les possibles et qui répond point pour point à la définition qu'en proposait Jacques Rivière en 1913 : « Qu'il soit d'infortunes, d'exploits, de périls matériels ou au contraire de pensées, de sentiments, de désirs, le roman nouveau sera donc un roman d'aventure[219] », et définissant plus précisément encore ce mot même d'aventure, lui donnant tout son sens étymologique :

***L'émotion qu'il nous faut demander au roman d'aventure, c'est, au contraire de l'émotion poétique, celle d'attendre quelque chose, de ne pas tout savoir encore, c'est celle d'être amené aussi près que possible sur le bord de ce qui n'existe pas encore. Avec ce que nous tenons, nous avons de quoi être contents ; pourtant il y a quelque chose, là, tout près de nous, qui va arriver, quelque chose qui est à la fois absolument inconnu et absolument inévitable : nous sentons le souffle de cette chose sur notre visage et nous ne la voyons pas encore. Notre plaisir est de cela même qui nous manque. Et puisse-t-il nous manquer encore un instant ! Or, pendant cet instant, nous mettons là, devant nous, pêle-mêle, sans les concilier, tous nos désirs ; nous avons devant nous, à deux pas le trésor de l'infinie possibilité ; nous possédons tout, pendant quelques minutes encore ; notre âme, toute ouverte, par une attention délicieuse et sans voix, écoute bruire, comme la mer, l'immense avenir. Bizarre mélange d'interrogation et de confiance, d'inquiétude et d'abandon ! Justement c'est l'abandon à l'inquiétude ; en lisant un roman d'aventure, nous nous livrons sans réserve au mouvement du temps et de la vie, nous acceptons d'éprouver jusqu'au fond de nos moelles cette question obscure et infatigable qui pousse et travaille tous les êtres vivants, nous nous remettons pieds et poings liés à la misérable et merveilleuse anxiété de vivre[220].***

Et ce n'est pas pur hasard si l'on retrouve sous la plume de Jacques Rivière, pour définir le roman d'aventure, les alliances de termes qui caractérisent aussi l'entreprise romanesque et esthétique de Dominique Fernandez, ces traits d'une mentalité baroque qui confèrent au récit l'épaisseur et l'instabilité propres au vivant, ce que l'on peut appeler « effet d'attente », « suspense » ou, comme Jacques Rivière, « inquiétude ». Car n'est-il pas maintenant nécessaire de se demander si celui qui recherche à s'évader de son monde par le plaisir de la lecture ou par celui de la création dans d'autres espaces et d'autres temps, si celui qui a consacré une large partie de son énergie et de sa curiosité à courir après les plus beaux anges baroques, si celui qui, enfin, bien que critique professionnel, reste un enfant fasciné par la magie des romans de Gustave Aimard, prouvant ainsi son goût pour le jeu et le mystère, n'est pas aussi l'un des derniers auteurs baroques ?

219 Jacques Rivière, « La Roman d'aventure », (*La NRF,* mai-juillet 1913), recueilli dans *Études (1909-1924),* Gallimard, 1999, p. 344.

***220 Ibid., p. 345.***

# CHAPITRE III : LE PLAISIR ROMANESQUE

C'est un chapitre bien délicat qu'il faut ouvrir ici pour s'interroger sur l'essence esthétique dominante du plaisir que l'oeuvre fernandezienne transmet à son lecteur. Il faut beaucoup d'audace sans doute, de l'inconscience peut-être, pour oser qualifier cette oeuvre d'un homme qui se passionne depuis trente ans pour l'art baroque, qui est pénétré depuis toujours de littérature classique à qui ses romans ont valu, çà et là, l'épithète de néo-romantique. Classique, romantique ou baroque ? Quelle est, de ces écoles, celle qui a le plus d'influence sur sa création, et quelles influences pour quelles manifestations ?

Ce sont évidemment ceux que nous considérons comme les grands romans fernandeziens (*Porporino, Dans la main de l'ange, L'Amour, L'École du Sud, Porfirio et Constance* et *Tribunal d'honneur*) que nous étudierons en tout premier lieu afin de répondre à cette question, car, là, dans ces oeuvres amples et denses, pleinement représentatives de la maîtrise et de l'art du romancier, non seulement la formule romanesque de l'auteur est mise en pratique, mais toutes ses particularités esthétiques, stylistiques et (thématiques) s'y exécutent.

## 1)« La muse baroque »

Reprenons, pour commencer, le titre même du long chapitre consacré à l'étude de la forme baroque de l'oeuvre d'Alexandre Dumas : il convient parfaitement à la nature même du questionnement qu'il faut entamer sur le sujet, quant à l'oeuvre de Dominique Fernandez. En effet, c'est bien sur la présence d'une inspiration baroque (et des formes qu'elle peut prendre et entraîner dans l'oeuvre) qu'il faut s'interroger. C'est sur l'analyse des portraits des mousquetaires que repose la thèse de Dominique Fernandez : une caractéristique baroque qui tient donc moins à la construction romanesque qu'aux éléments qui la composent.

La muse baroque fernandezienne, quant à elle, donne lieu à différents traits baroques : des traits psychologiques d'abord avec l'apparition de personnages caractéristiques, des traits que l'on pourrait qualifier de récréatifs, dans la mesure où des scènes sont insérées dans le roman pour ménager des pauses amusantes dans la progression dramatique du récit, des questions métaphysiques enfin qui sont traitées avec la fantaisie et la légèreté de l'art baroque et avec la rigueur de la grammaire spécifique à cet art.

On ne répétera sans doute jamais assez l'importance de ces propos tenus par Dominique Fernandez et rapportés par Guy Scarpetta[221] : « Être baroque, pour moi, c'est veiller à la rigueur, à la justesse de l'écriture. La notion de plaisir est ici capitale. Le baroque est une manière de vivre, plus qu'un style livresque. »

[221] « La Rigueur baroque », *Art-press,* déc. 1985-févr. 1986, p. 29.


"Cyberthèses ou Plateforme" - © Celui de l'auteur ou l'autre

## Des comédiens et des tragédiennes

Des personnages, dans l'oeuvre fernandezienne, se manifestent d'emblée comme des créatures en représentation ou dont la présence au monde semble liée à l'idée de représentation, de spectacle. Le roman qui semble le mieux se prêter à ce type d'analyse, celui qui est justement le plus peuplé de ces créatures extravagantes et pourtant attachantes, caricaturales par certains aspects de leur folie mais pourtant encore humaines, c'est bien sûr *L'École du Sud,* sorte d'abrégé de la psychologie baroque du personnage fernandezien : si tous les âges et toutes les identités baroques y sont présents, c'est la femme qui y tient le premier rôle, comme si le paroxysme du jeu ou de la crise était moins à la portée d'un homme.

D'hommes au tempérament baroque, nous pouvons pourtant en distinguer deux types : ceux qui sombrent dans la folie ou se sacrifient, et ceux qui se plaisent dans une mise en scène baroque, séducteurs par goût du jeu, sachant distinguer la valeur qu'ils souhaitent se donner en public et ce qu'ils sont véritablement. Dans le premier groupe de personnages, on trouve des hommes brisés ou exaltés. Ainsi, le capitaine Hardcastle, dont la volonté et l'opiniâtreté ont séduit d'abord Porfirio, finit par se laisser aller au découragement, seul, terrassé par son désespoir :

***Il commençait à perdre la raison, à force de fouiller la colline et d'aligner au soleil des fragments d'abaques et de triglyphes impossibles à recoller. De plus en plus souvent, je le trouvais prostré, à califourchon sur un fût renversé de colonne, toujours dans une tenue irréprochable, ses cheveux jaunes plaqués sur les tempes par la gomina de sa fabrication, mettant les restes de son honneur à garder la mine d'un gentleman, bien que rongé par la lutte inutile contre le pouvoir des siècles et vain effort d'arracher à la poussière le secret des temples écroulés. Il tirait pour moi de la mallette rapportée de l'armée des Indes la fiole de whisky et m'offrait d'en boire une gorgée — prétexte pour se verser une demi-pinte supplémentaire. L'hospitalité due à un ami, le déclin de sa fierté et l'abdication de l'orgueil britannique multipliaient les rasades. Extrayant de ma poche une mesure en écorce de bouleau dérobée dans le laboratoire de donna Eusebia, je lui demandais de me la remplir. Il me priait en échange de lui chanter un de mes airs. [...] Ce qu'il pensait de mes exhibitions vocales, je ne l'ai jamais su. Hochant la tête, il portait la fiole à ses lèvres. N'ai-je pas contribué sans le vouloir à délabrer son énergie ? Même sans tenir compte de l'offense faite aux règles de l'art par mes braillements inconsidérés, il constata que le principal, peut-être le seul résultat de vingt ans de labeur archéologique qui avaient englouti sa fortune et débilité son organisme, était de fournir un décor au plus futile des passe-temps. De quoi devenir fou en effet, ce qui ne tarda pas à se produire, peu après que j'eusse cessé de fonder mes espoirs de carrière sur mon approvisionnement en whisky. Éc. Sud, pp. 204-5.***

Scène doublement baroque, si l'on y songe, par la rencontre de deux personnages perdus dans leurs vains espoirs au milieu de ces ruines fabuleuses. Juxtaposition de deux passions distinctes, de deux désirs qui n'ont aucune chance d'être satisfaits l'un par l'autre, qui se heurtent tous les deux à la réalité. Ces deux héros ont en commun une quête impossible, ils sont comme les reflets d'un héroïsme vain et inadapté au monde,

sortes de Don Quichotte se plaçant par sens de l'honneur et par volonté de gloire dans une entreprise qui révèle leurs faiblesses et leurs défauts sinon leur ridicule. L'illusion dont sont victimes Porfirio et le capitaine est-elle plus comique que pathétique ? Elle met en valeur, en tout cas, la fragilité même d'un homme qui se jette entièrement dans une activité sur laquelle seule il mise pour savoir qui il est. La scène ici fait office de double miroir ; dans la mesure où, dans le jeu de Porfirio, extravagant et inadapté au site des ruines d'Agrigente, le capitaine, un peu plus lucide, pourrait comprendre l'échec de son entreprise ; et où Porfirio, un peu moins aveuglé par sa quête de gloire, pourrait voir dans l'oeil de son spectateur unique, la vanité de son désir.

Mais outre cette fonction révélatrice et annonciatrice du baroque, le lecteur peut aussi trouver chez d'autres personnages fernandeziens un baroque ludique et plus superficiel. C'est le cas par exemple de ceux qui aiment se donner en spectacle comme Feliciano et Julius. Dans les scènes où ils apparaissent, ils éclipsent immédiatement les autres acteurs, tout devient pour eux occasion de se faire remarquer, de briller. Se distinguer, se rendre indispensable, admirable par les gestes ou par les propos, sont autant de points qui identifient le page et le jeune castrat qui, l'un comme l'autre, semblent connaître d'instinct la façon d'attirer la lumière et les regards.

De la même façon que les hommes peuvent se distribuer dans deux groupes bien distincts liés à une représentation baroque de l'existence, les femmes, elles aussi, peuvent être regroupées en deux clans : les mystiques et les tragédiennes. Les premières sont en relation directe, en communion profonde avec la nature, prophètes et sorcières tout à la fois, elles annoncent des catastrophes plus qu'elles ne mettent en garde contre elles. Ces deux personnages de l'inquiétude et du tourment, qui incarnent les inquiétants mystères de l'univers, apparaissent dans *L'Amour* (c'est la vieille Anna) et dans *L'École du Sud* (c'est une paysanne aveugle qui révèle à Porfirio le secret du destin de Constance). Ces deux portraits méritent d'être examinés non seulement parce que ces femmes-sorcières relayent la parole du narrateur en annonçant, comme lui seul aurait pu le faire, ce qui arrivera, mais parce qu'elles le font de façon sibylline, en expliquant par des voies détournées ce qui est arrivé, et aussi parce que le recours à ces deux êtres marginaux, en relation intime et magique avec les secrets de l'univers, révèle une intention bien particulière de l'auteur : renoncer à tout expliquer, comme il a pu être tenté de le faire au moment où la psychanalyse jouait un rôle essentiel dans son écriture, accorder une place plus importante au surnaturel, aux symboles indéchiffrables de l'univers et de l'existence humaine. C'est la part de magie, la part de l'irrationnel qui est confiée ici à la vieille femme :

***— Vous ai-je dit que la mort pouvait ne pas être douce et secourable ? Si elle n'est qu'un appel à une existence plus heureuse, pourquoi un vent léger, des souffles chargés d'odeurs agréables et d'autres signes avant-coureurs du printemps ne seraient-ils pas chargés de nous en apporter la nouvelle ? Il y en a un parmi vous, ajouta-t-elle en arrêtant tour à tour son regard sur les sept garçons du Lukasbund, à qui ce message est spécialement destiné, et qui pensera, en respirant pour la dernière fois cette brise légère de Rome avant de rendre l'âme : la vieille Anna avait raison, c'est la mort ! Ces douces impressions, cette euphorie qui se répand dans mes veines, ce bien-être qui me soulève, tout cela, c'est la mort ! Am., pp. 321-2.***

Annonçant l'avenir, prédisant le sort de Franz (le lecteur peut aisément le deviner), Anna montre aussi sa connaissance intuitive de la vie et des secrets de l'univers, elle s'empare du rôle du romancier (qui serait tenté sinon de se lancer dans une explication ou dans une interprétation) et, par son intervention inspirée, ne laisse pas d'évoquer l'attitude de Dominique Fernandez lui-même devant des manifestations, des images ou des propos magiques, lors de ses voyages : charmé, séduit, réticent, vaguement inquiet, ne voulant pas trancher en tout cas à l'aide de la raison dans des questions où tout tient de l'art divinatoire. Attitude répondant aussi à une volonté baroque de l'écrivain, cette intervention féminine peut être interprétée comme l'indice de la vanité de toute explication raisonnable du comportement humain.

Dans cette voie, Dominique Fernandez va plus loin encore en créant une vieille sorcière qui apparaît, comme dans un récit fantastique, au beau milieu d'une violente tempête. Vision apocalyptique et propos menaçants de cette vieille femme aveugle et en guenilles, à la bouche édentée, accompagnée d'un chien monstrueux, « haut sur pattes, effilé, sec, nerveux, avec sa robe de hyène [*sic*] et ses yeux allongés d'émir, descendait-il de quelque animal d'Orient ramené de Syrie par les trois croisés ? » (p. 325), qui, quant à elle, indiquant la seule raison susceptible de justifier le destin de Constance — son élection par ce qu'elle nomme « le malheur » —, réduit à néant tous les efforts que pourrait déployer Porfirio pour mener à bien son entreprise, pour comprendre pourquoi sa vie et celle de Constance ont été des échecs : pourquoi aurait-il raison d'écrire ce qui d'avance est écrit, pourquoi l'aventure de l'écriture serait-elle justifiée ?

***La sibylle ne l'entendait pas de cette oreille. Les petites explications par la mésentente conjugale, par la psychologie, lui semblaient méprisables. Fétu soulevé par l'aquilon, tu avais été emportée par une grande force mystérieuse qu'aucune intervention humaine n'aurait su apaiser. Avec une énergie croissante, martelant un rocher qui affleurait sous l'herbe rase, elle reprit : « Quand il y a du blé dans la huche, le charançon s'y scaramuche. Elle avait trop de beauté et de finesse dans l'âme pour que son sort soit jamais heureux. Toi, tu as la voix de quelqu'un qui cherche à être heureux. Tu prend la laine de tes moutons avant de manger leur viande. Que peux-tu comprendre à celle qui a été choisie par le malheur ? Elle est à la même hauteur au-dessus de toi, conclut-elle en pointant son bâton vers le ciel, que le Seigneur ressuscité au-dessus des soldats endormis. » Éc. Sud, pp. 326-7.***

Ces femmes douées d'un pouvoir incantatoire ou divinatoire, qui vivent en symbiose avec l'univers et en sympathie avec le surnaturel, ont un rôle très limité, une part beaucoup plus réduite en tout cas que celle qui est dévolue à Adeline, que l'on pourrait nommer la femme de pouvoir de l'oeuvre romanesque et qui, comédienne et tragédienne tout à la fois, est capable de changer de rôle selon les circonstances pour obtenir ce qu'elle veut. Sorte d'héroïne lyrique, elle n'abdique jamais, persévère dans ses attitudes possessives et dans ses démonstrations de pouvoir. Son portrait, haut en couleurs, touche à la caricature ou à la théâtralité. La vie, quand elle fait ses apparitions dans le roman, devient une comédie ou une tragédie : c'est cette dimension de la comédie humaine qui est mise en scène ici par le romancier.

Ainsi la première vraie manifestation de jalousie maternelle est-elle accompagnée d'une mise en scène précise et d'un costume très soigné :

***Adeline m'attendait au salon. Elle marchait de long en large. Tenue de demi-soirée Schiaparelli, tissus rugueux traité en trois-quarts, manches drapées, blouse au ras du cou, un seul rang de perles : je connaissais bien cet ensemble, noir anthracite, inspiré du costume de Réjane dans Ingratitude. Adeline s'habillait toujours en fonction des circonstances. En m'apercevant, elle saisit le dossier du fauteuil Laurens qu'elle interposa entre nous. Porf., p. 184.***

Plaisir manifeste du romancier de faire intervenir ce personnage extravagant, tout dans l'excès et la recherche de la maîtrise de son rôle : il y a là matière à caricature pour désamorcer le contenu dramatique de la scène où Porfirio s'oppose à sa mère, mais aussi la tentation de l'écrivain de traiter un de ses personnages comme une héroïne de l'art lyrique, comme le confirme d'ailleurs l'apparition théâtrale qu'elle fera rue des Gérideaux.

***Loin de Paris, notre couple résistait aux secousses. De ce mois d'emménagement et de retraite, je ne garde que des images de tendre et de parfaite union. Un soir, M. Ragueneau accourut tout effaré. En hâte il referma la porte derrière lui. Une dame, nous dit-il, me cherchait ; s'étant trompée de maison, elle l'avait sommé de la conduire chez moi. De saisissement, il avait retiré sa chéchia qu'il triturait entre ses doigts déformés par les piqûres d'abeille. À peine eut-il fini de parler qu'une main impérieuse secoua la sonnette. Adeline se présenta sur le seuil, pendant que son taxi, moteur allumé, attendait au bas du jardin. Sur ses deux bras tendus reposait un volumineux paquet, une sorte de dôme dans du papier rouge et bleu marqué du célèbre F de Fauchon. Elle portait sa tenue « Grande Catherine », réservée aux démonstrations d'autorité. Toque « Roi de coeur » de Reboux, en feutre tailladé, avançant comme un bec d'oiseau au-dessus de l'oeil, robe Lelong de marocain feu à petite traîne, ceinture haute au corsage, sous les pans flottants d'un manteau de drap marine garni de renard rouge qui tournait en spirale sur le coude. Médusés par cette apparition, nous n'osions dire un mot. M. Ragueneau s'aplatit sous les marches de l'escalier. Constance, qui s'affairait à épousseter, par pure piété filiale, un obus de la guerre de 14 monté en panier à papier, cadeau de mariage de son père dont nous étions bien résolus à nous débarrasser à la première occasion, resta interdite, le plumeau suspendu. Je fis un pas vers ma mère ; repoussant mon aide, elle posa le paquet sur le coffre de l'entrée, en arracha le papier qu'elle jeta par terre, découvrit un superbe canard agrémenté de cerises confites et de mousse de foie gras, déclara d'un ton théâtral : « Tiens, puisque personne ne te fait la cuisine ici ! », se drapa dans son manteau, pivota sur ses talons et repartit la tête haute, non sans avoir jeté sur le malheureux panier-obus un regard dégoûté. Porf., p. 230.***

Intervention digne d'une tragédienne qui soigne son entrée en misant sur le décalage entre son costume, son attitude et le milieu dans lequel elle fait son apparition théâtrale. Dans la vie calme et retirée que mène le couple, coup de théâtre mis au point pour secouer ce bonheur. Que l'écrivain se soit amusé ici à surenchérir sur la valeur de comédienne d'Adeline, nous ne pouvons pas en douter ; cela ne tire d'ailleurs pas à conséquence puisque le malheur ne s'est pas encore mêlé de la partie et que l'intervention ne fait que ménager une sorte de pause mi-burlesque mi-pathétique dans la trame narrative. Si cette apparition peut prendre le sens d'un avertissement funeste pour l'avenir du couple, ce n'est que parce qu'il souligne au fond l'absurdité de la soumission à l'autorité maternelle dont Porfirio se rend coupable, et victime. La peur, l'inquiétude, l'effet

de surprise, l'exploitation du ressort du drame mais de celui aussi de la comédie : les effets les plus forts sont ménagés dans cette scène afin de montrer la maîtrise d'Adeline qui n'obtient son succès que de l'enchaînement rapide des actions souligné par des phrases courtes dans cet extrait.

Or, Dominique Fernandez trouve une autre façon de remplir la fonction maternelle, une autre façon aussi de se prendre au jeu des rapports humains, de considérer que la vie est une comédie, avec le récit de l'existence sacrifiée des trois tantes de Porfirio qui forment comme le choeur du final d'un opéra en se retrouvant avec leur neveu au centre de l'épilogue. Là encore, c'est une muse baroque et facétieuse qui inspire Dominique Fernandez, puisque le lieu même où se déroule la scène est fondamentalement baroque (il s'agit de Donnafugata) et que les personnages qui en sont les principaux acteurs, les trois tantes de Porfirio (Eugenia la passionnée de généalogie qui rêve de montrer l'appartenance de sa famille à la pure noblesse sicilienne, Eusebia qui recherche des combinaisons secrètes susceptibles de guérir tous les maux et Euloquia qui vit et baigne dans l'art lyrique, exaltée par la vie passionnante des héroïnes qui lui donnent le frisson d'une existence dont elle a été spoliée). Il faut bien sûr relire l'intégralité de cet épilogue pour mesurer toute la jubilation et tout l'art d'évocation qu'y a mis l'auteur, mais il faut aussi s'intéresser à la fin elle-même de ce roman, dont la dernière image, offerte par un hérisson recueilli au milieu de la chaussée par Porfirio sur la demande expresse d'Eugenia, est dotée d'un double sens. Le petit animal devient un symbole pour ces trois femmes promptes à transformer une anecdote en fait révélateur, à embellir, à magnifier, chacune à leur manière, un fait anodin.

***Euloquia se rencogne dans le fond de la voiture et se remet à fredonner, de sa jolie voix à peine usée par l'âge, la mélancolique romance de Federico, Il pastore, il povero ragazzo. Le pauvre garçon qui, apprenant qu'il n'est pas le premier à être aimé de l'Arlésienne, se jette par la fenêtre du grenier. Soudain Eusebia, la pieuse adoratrice de la nature, interrompt la dolente cantilène. Toute ragaillardie, elle s'exclame : «  J'infuserai dans de l'eau de rose un des piquants de ce hérisson, et l'on verra quelle tourniole résiste à cet onguent ! » À tante Eugenia cependant, comme à celle qui est non seulement l'aînée mais la première par la taille et par l'abondance et le crêpage des cheveux, revient le dernier mot : « Les Alicata di Canicarrao peuvent bien en avoir quatre ! Les Vasconcellos en auront au moins un. »  Porf., p. 497.***

Ce hérisson, symbole à la fois de la douleur, de la guérison et de la noblesse, évoque bien sûr l'image de saint Sébastien, héros tutélaire des homosexuels, qui connaît l'extase dans la souffrance et dont le corps dardé de flèches a justifié qu'on le surnomme le hérisson [222] ; ce personnage dolent et magnifique, ce héros d'opéra, ce saint que l'on invoque pour être protégé des maladies, c'est aussi dans leur propre famille et sans le savoir, leur petit-neveu, Vincent : Eugenia, celle qui est bien née (ou se veut bien née), l'accueille et en fait ainsi le représentant de leur famille.

Final digne d'un opéra, enlevé et brillant, qui donne le dernier mot, non pas à la douleur et aux regrets, mais au plaisir et à la jubilation, cet épilogue constitue, plus qu'une consolation, une révélation pour tous ceux qui, comme Porfirio ou comme Vincent,

[222] Il s'agit du saint Sébastien de Mantegna exposé au musée du Louvre.

chercheraient un asile ou une terre d'élection où pouvoir vivre et aimer. C'est cette école du Sud, avec ses défauts et ses tragédies, avec son sens du plaisir et sa vocation pour l'art, qu'a choisie Dominique Fernandez, montrant ici, une dernière fois, la place de l'expression baroque dans toute sa complexité.

## 2) Saint Sébastien, patron du roman fernandezien ?

L'image du hérisson recueilli par Porfirio et accueilli par ses trois tantes, dépasse en fait la seule anecdote romanesque pour rejoindre la matière thématique d'une oeuvre dont la colonne vertébrale tient pour partie à la question de l'identité et pour une autre partie à la question du plaisir. Or, à travers ce questionnement, l'image de saint Sébastien, évoquée, suggérée, expliquée et commentée par l'auteur ou devinée par le lecteur, est très souvent présente comme une illustration essentielle de l'interrogation individuelle que poursuit le héros fernandezien.

L'histoire même de saint Sébastien mérite d'être rappelée, puisque Dominique Fernandez, dans *Le Rapt de Ganymède,* fait de cette légende et de ce personnage sur lequel les homosexuels comptent pour « les attendre à la porte du paradis et leur servir d'intercesseur » (*Gan.,* p. 149), le point de départ de l'histoire de cette identification :

***L'étonnante fortune iconographique de saint Sébastien remonte au plus haut Moyen Âge. Au VII^e^ siècle, une peste ravageait Rome ; le peuple pensait que Dieu envoyait cette épidémie comme un archer darde ses flèches ; or, Sébastien, officier converti au christianisme et condamné au supplice (au III^e^ siècle, sous les grandes persécutions de Dioclétien), n'était pas mort de ses blessures (mais d'une ultérieure lapidation, épisode oublié par la légende) ; en sorte que lui fut attribué le don miraculeux de protéger des flèches, donc de guérir de la peste. Si on le représentait si souvent dans le coin des tableaux d'autel ou tout seul attaché à une colonne, c'était dans un but presque utilitaire, comme un talisman. Gan., p. 150.***

Ce n'est pas tant ce symbole de la résistance au supplice et à la douleur qu'ont choisi les homosexuels, en faisant de saint Sébastien leur patron, que ce qu'il a commencé à représenter plus tard, à partir du XVII^e^ siècle, avec l'art de la Contre-Réforme, et donc avec l'introduction d'une donnée essentielle, celle du plaisir. Désormais, et c'est là ce qui fascine Dominique Fernandez comme ses personnages, le châtiment est lié à la volupté ; désormais apparaissent de suggestives représentations à partir desquelles rêver : « des adolescents nus et pâmés, peints ou sculptés pour le pur plaisir de l'oeil » (*Gan.,* p. 150). Car, pour sa part, Dominique Fernandez n'oublie pas l'histoire du saint et ce qu'il tient à souligner chez cet officier sacrifié, c'est à la fois la pâmoison dans la douleur et la combativité, comme une sorte de parabole susceptible aussi de définir sa propre trajectoire. Ainsi la conclusion qu'il donne à ce chapitre du *Rapt de Ganymède* montre précisément les éléments qui doivent attirer l'oeil du lecteur dans son oeuvre quand il est question de saint Sébastien :

***Profiter avidement du temps qui passe, plus vite pour eux que pour les autres (angoisse de vieillir et de se retrouver sans descendance ni compensation par la perte du pouvoir de plaire) ; rechercher la volupté mais avec la conscience,***

***alimentée par la mémoire de la persécution, qu'il s'agit d'une aventure qui peut tourner facilement au tragique ; ajouter aux délices du plaisir l'excitation du risque : la plupart des gays ont-ils une autre philosophie ? Ils ont donc toutes les raisons d'avoir choisi un tel garant. Et eux qui ne retiennent d'habitude de saint Sébastien que l'image pantelante d'un adolescent meurtri pourraient se retremper aussi à la vertu combative de leur héros, capable parfois de secouer ses flèches, de se redresser, de brandir le poing et de dire non à ses agresseurs. Gan., pp. 153-4.***

C'est donc bien l'ambiguïté que porte en lui le martyr qui fascine Dominique Fernandez et justifie les nombreuses références à ce jeune homme courageux et sacrifié, héros et victime, que l'on peut trouver dans son oeuvre. S'étonnera-t-on d'ailleurs que la première apparition de saint Sébastien dans les romans fernandeziens ait lieu dans *L'Étoile rose* où David, initié par Donald à la libre jouissance et à l'apprentissage de l'acceptation de soi, transpose le discours de son guide et l'adapte à ses propres fantasmes :

***Tu as toujours considéré l'inconnu du métro comme le démon infâme qui t'entraîna dans sa chute. Il est temps que tu voies en lui ce qu'il a été pour toi : comme le saint Sébastien de Gênes pour Mishima, le messager glorieux de la divine surprise. Étoile, p. 278.***

C'est en effet le guide dans la découverte de la volupté, celui qui montre que la souffrance est la contrepartie indispensable du plaisir le plus vif. Saint Sébastien, dans cette imagerie, n'est pas un saint qui nie son corps, qui le cache, — au contraire, c'est par chacun de ses muscles, par chaque pore de sa peau que l'impression voluptueuse et douloureuse est transmise au spectateur. Jusqu'à représenter le corps, le désir charnel et sexué dans le duel que se livrent le corps et l'esprit au sein de la recherche du plaisir. Pier Paolo, personnage double s'il en est, ne parvient pas, dans l'évocation des scènes bucoliques vécues avec Svenn, à trancher sur la nature même des rapports qu'il instaurait avec le jeune garçon : Alexis ou Sébastien, l'amitié grecque désintéressée, l'initiation artistique et l'éducation sentimentale, ou l'expression d'un désir pleinement charnel, il est impossible pour celui qui s'est offert à l'ange de savoir laquelle de ces deux idoles a remporté le combat dans son coeur.

Car, peu à peu, l'image de saint Sébastien représente plus la beauté virile dans sa forme la plus désirable, elle transmet le message d'un choix, d'un parti pris pour le désir et pour le corps, elle combat la peur et la crainte de la répression par l'affrontement de la souffrance, par l'attitude de défi envers les représentants de la loi. Abstraction et idéalisation montrent la puissance esthétique et morale accordée par l'auteur à ce résistant par excellence. Ainsi, Friedrich, constatant que Franz n'a de foi que pour un amour chaste, idéal parce que distinct de toute réalisation au point de peindre dans le cloître de Sant'Isidoro « trois fresques pour célébrer le refus de la chair et le triomphe sur la chair ! » (p. 323), ne trouve de compensation et de consolation qu'en se réfugiant auprès de l'image de saint Sébastien qui lui fournit sinon l'antidote du moins l'antithèse du propos de son ami.

***Friedrich, découragé, s'enferma dans son atelier et fit en trois jours un saint Sébastien qu'il appuya à une colonne dans la pose la plus languissante que lui permirent les restes de son éducation protestante. Am., pp. 323-4.***

Détail discret, certes, puisque le lecteur ne saura pas si ce tableau a été l'objet de

commentaires entre les deux amis, mais qui en dit beaucoup sur le rôle et la fonction assignés par l'auteur au saint dont le corps, frémissant de douleur et de plaisir, est transpercé par les flèches. Et c'est encore l'image de saint Sébastien qui permet à Julius de montrer d'une part à Friedrich qu'il a percé à jour le secret de son désir et de son coeur et d'autre part à Ludwig que la naïveté et les préjugés moraux ne peuvent mener à une représentation convaincante de l'art : avec cette fresque, Julius tranche sur le point qui opposait les membres du *Lukasbund* quant à la sensualité et à la vie charnelle de saint François. Ce ne sont là que des insinuations et des allusions, mais elles déclenchent chez Friedrich une profonde interrogation sur le plaisir et la satisfaction qu'il peut attendre de sa relation amoureuse avec Franz.

***Le lendemain matin, 25 août, jour fixé pour le départ, nous attendions, dans la petite chapelle de San Girolamo qui sert de vestibule à l'église, que les autres fussent prêts, lorsque Julius, devant Ludwig et Franz, attira mon attention sur une fresque de Tiberio d'Assisi peinte à gauche de la porte. Un saint Sébastien presque nu, et représenté dans une pose bien langoureuse pour orner un sanctuaire de saint François. Julius détailla les grâces éphébiques du jeune officier, en prenant à témoin Ludwig de l'incongruité d'une telle peinture dans ce lieu, avec trop d'insistance pour ne pas cacher un piège. Mais j'étais si affecté par la scène de la nuit, qu'il ne me vint pas à l'esprit qu'il avait pu nous apercevoir, de la fenêtre d'en face, et entendre une partie de notre conversation. —Mon cher Ludwig, insinua-t-il, crois-tu qu'un moine de San Damiano ait eu l'effronterie de poser pour ce saint Sébastien ? Pendant qu'il parlait, je songeais non sans chagrin que j'éprouvais plus de plaisir à regarder l'image de cette figure peinte sur le mur que je n'en avais ressenti à étreindre le corps contracté et presque hostile de Franz. Am., p. 278.***

Le rôle dévolu à saint Sébastien dans *Le Dernier des Médicis* apparaît avec une très grande clarté : c'est par une double volonté de transgresser des lois, de provoquer et d'avilir le beau en créant la version subversive d'une oeuvre d'art, que Gian Gastone en vient à se servir de l'image du saint pour en faire le représentant ambigu d'un plaisir trouble et licencieux, entaché de vice et dont toute la beauté est niée, transfigurée et défigurée par la volonté de tourner en dérision les fleurons de la production artistique florentine :

***Pour la Vierge sur le trône de Rosso Fiorentino, il fit poser Fabio. Le scélérat réclama du rouge à lèvres et du fard. Il se dandinait dans sa niche de carton en glissant des oeillades à Fabrizio, efféminé et nu en saint Sébastien. Le résultat plut tellement à Gian Gastone, qu'il ordonna à Ferdinand Richter de surseoir aux finitions de son portrait, pour fixer sur la toile ce tableau vivant. Laquelle toile fut retrouvée, après la mort du grand-duc, à la porte d'un cabaret louche, où elle servait d'enseigne. L'Électrice a ordonné de l'emporter et de la détruire. Médicis, p. 278.***

Oeuvre et volonté scandaleuses, qui, une fois encore, montrent la symbolique attachée à l'officier converti : plus qu'un héros, il est devenu le représentant d'une cause, le modèle en qui se reconnaissent tous ceux qui savent qu'ils ne sont pas en mesure de dissocier le plaisir et la douleur parce que leur quête se heurte non seulement aux règles de la société mais aussi aux principes que leur a transmis leur éducation. L'alliance de termes, cette fois encore, montre comment, à partir du combat entre le héros en quête d'amour et une

société répressive, se met en place une stratégie fondée sur la duplicité du personnage, qui parvient pendant un certain temps à vivre en dépit de ces contradictions grâce à un dédoublement subtil, mais qui bientôt est rattrapé par son destin, qui doit choisir de fuir la part d'ombre et de douleur ou de se soumettre à elle pour en mourir.

Dans *Tribunal d'honneur*, Alexandre Obolev apparaît comme un homme incapable d'assumer ses instincts, contraint de rechercher dans l'art un moyen de sublimer ses désirs, mais obligé en fin de compte de convenir de la misérable compensation qu'il parvient ainsi à obtenir : recherchant dans les oeuvres d'art placées sous sa protection la satisfaction de ses indicibles désirs, se sentant coupable de chacun des regards qu'il porte vers ces éphèbes créés pour séduire, évitant les regards des autres de peur de se trahir, et se sentant finalement « persécuté » par une telle accumulation de « saint Sébastien dans son musée [223] ! »

L'indignation de Tchaïkovski contre la vulgarisation des représentants mythologiques ou historiques du désir homosexuel pratiquée par son frère Modeste (dans la lettre qu'il lui envoie pour le convaincre de s'installer à Naples) est révélatrice de l'importance que le compositeur accorde à saint Sébastien.

***« Les Napolitains ont leur religion à eux : re-ligion, la vraie sans doute, celle qui ne sépare pas une chose et une autre, mais re-lie l'ensemble du monde créé, le ciel et la terre, l'âme et le corps, le sacré et le profane. Les polissons se signent avant de se jeter dans la mer. Saint Sébastien, leur aimable patron, sauva un enfant de la noyade. Ils lui demandent, non seulement de leur accorder sa protection, mais d'amener sur le rivage, au moment où ils plongent gracieusement, quelque seigneur étranger qui ne soit pas insensible à leurs charmes et les attende sur la grève au sortir de leur bain. « Élevé comme j'ai été, il m'a fallu du temps pour accepter sans remords une existence aussi facile. Quand tu l'as goûtée une fois, les prêtres perdent tout pouvoir sur ton âme, et tu acceptes émerveillé les cadeaux du bon Dieu. » Trib., p. 452.***

Loin de ne représenter pour lui qu'une exhortation à la débauche, un guide dans la voie de la licence, le saint pour garder son attrait, sa grandeur et son charme, doit au contraire conserver toute son ambiguïté, c'est-à-dire le prestige qui fait de lui un modèle et un exclu. La facilité du plaisir, l'idée de pouvoir trouver satisfaction à son désir à tout moment et sans contrepartie ne peut convenir à Tchaïkovski, qui trouve précisément son inspiration créatrice dans la nécessité de voiler, de travestir ou de masquer ce qui est à l'origine de sa composition. À travers son attachement à saint Sébastien, c'est le besoin de sa propre part d'ombre et de mystère qu'il exprime.

Ainsi, la valeur emblématique formée par l'image de saint Sébastien est profondément liée à l'idée même de duplicité qui constitue le personnage. Que montrent, en effet, Pier Paolo, Signor Giovanni, Friedrich ou Tchaïkovski, sinon l'obligation de mener une double vie, de devoir avancer masqué, en changeant d'identité, en sortant la nuit, masqué, pour quelque aventure occasionnelle et dangereuse, quelque commerce charnel si dégradant qu'il ne saurait en rien corrompre l'autre identité qu'ils ont su bâtir au grand jour par leurs efforts et leurs sacrifices ? Rançon de l'artiste qui ne doit pas se

[223] Voir *Trib.*, pp. 175-6.

sentir le droit d'exprimer directement ses fantasmes, pour qui la quête du plaisir reste distincte de la quête du bonheur, qui accepte de sacrifier sa sérénité à son devoir d'artiste. Être libre, se sentir capable de tout faire, ne plus avoir aucune contrainte dressée sur sa route, aucun interdit, c'est bien là, selon Dominique Fernandez, le pire des sorts réservés à la création et à l'artiste. Tout, dans le roman fernandezien, montre comment le plaisir est indispensable à l'homme, et tout particulièrement au créateur, mais comment aussi la quête du plaisir doit impliquer l'idée de transgression pour rester distincte du travail du créateur.

Le sort réservé aux créateurs ne laisse guère de doute sur l'issue de cette vie à double sens. Friedrich renonce à l'art en ne se sentant pas capable d'affronter la réprobation sociale et les dangers qui le mènent au Pincio pour satisfaire ses désirs, il préfère mener une existence bourgeoise contraire à ses instincts, repousser l'image de saint Sébastien comme son père avait pu renoncer au charme de Sapho et d'Anacréon, plutôt que de suivre l'exemple de Canova. Winckelmann, pour n'avoir pratiqué que le refoulement de ses désirs pendant toute son existence, meurt, anonyme, sous les coups de celui qu'il a choisi comme son messager du plaisir charnel, Archangeli, homme aussi éloigné que possible des modèles esthétiques auxquels l'érudit s'est consacré : moyen de montrer que la sublimation des pulsions érotiques par le travail et la discipline n'est pas une solution... Pier Paolo, entre les deux identités qui se disputent en lui, donne la préférence à l'obscur, en s'abandonnant entre les mains de celui qui joue pour lui le rôle de l'ange et du bourreau, seule solution qu'il semble avoir trouvée pour révéler sa complexité, la pleine mesure de sa personnalité, ce qui fait de lui un artiste de la transgression et un défenseur de la règle, un éternel exclu. Le cas de Tchaïkovski marque une évolution dans la mesure où sa fin montre le refus de renoncer à cette duplicité : montrer qu'il est incapable d'accepter l'offre de son frère, qui est aussi une invitation au plaisir facile, c'est signifier son attachement à une existence précaire, dangereuse, comme lorsque, la nuit, il doit se coiffer d'un large chapeau et s'enrouler dans sa cape de peur d'être reconnu dans les endroits les plus sordides de Saint-Pétersbourg ; c'est dire surtout que la mort est la seule solution pour le créateur qui est placé entre le choix de la permissivité et celui de l'abstinence. La Russie avec tout ce qu'elle représente, non seulement d'inspiration poétique mais aussi de règles à respecter, est indispensable au compositeur, qui ne peut donc envisager l'exil.

Enfin, avec des personnages comme Bernard ou Rachid, Dominique Fernandez montre comment l'homme qui a vécu, qui a recherché son plaisir dans l'ombre, ne peut tout à fait survivre à l'expérience de la liberté, comment il essaie de s'arranger tant bien que mal en se créant une nouvelle part d'ombre et de lumière pour se prouver à lui-même que les vieux démons qui attisaient ses angoisses et stimulaient son désir sont encore là. Son ombre, Bernard la retrouve quand, apprenant qu'il est malade du sida, il veut se convaincre que son infection est la conséquence de la licence : c'est fort de cette pensée qui le réconcilie avec son identité d'exclu qu'il veut mourir, en paix avec l'histoire qu'il s'est choisie.

Pour Rachid, il y a un dédoublement de cette part d'obscurité, puisque c'est par le renoncement à ses désirs homosexuels, par la volonté de mener une vie de père de famille qu'il a espéré rompre avec toute tentation pour la permissivité ambiante. Sa

position, en épousant Juliette, a été aussi radicale que possible : il a préféré renoncer définitivement à son identité pour commencer une seconde vie, plutôt que d'être tenté de se complaire dans des attitudes faussement provocatrices. Enfin, en s'éprenant de Nicolas, il voudrait ressusciter un amour courtois, une dévotion chevaleresque qui interdirait toute expression du désir, mais c'est sans compter le corps qui dans tous les cas trahit l'esprit et réclame avec d'autant plus de vigueur sa satisfaction qu'on a tenté de l'en priver.

La duplicité sur laquelle repose la constitution de tous les personnages fernandeziens est donc l'héritage direct des modèles esthétiques (saints et saintes, héroïnes d'opéra, héros de romans...) ou mythologiques qui fascinent l'auteur. Cette duplicité est le point précis sur lequel se fonde la naissance du drame du personnage, le point d'ancrage choisi par Dominique Fernandez pour développer le récit de la tragédie qu'il conte. Ainsi, caractérisés par ce qu'il faut bien nommer une nature profondément dichotomique (ou oxymorique), choisira-t-on de les dire néo-romantiques parce qu'ils s'abandonnent à leurs démons, parce que dans leur lutte ils finissent par se laisser mourir, baroques parce qu'ils sont définis par une suite d'oppositions, que leur existence peut être représentée comme la tentative de multiplier, de dédoubler des valeurs et des actes comme au théâtre, ou devra-t-on convenir que la tragédie de tous les grands héros fernandeziens est comparable à tous les destins des personnages du théâtre classique, dont les excès se confrontent violemment aux limites de la réalité : un personnage luttant seul contre le monde ?

Il faut bien convenir, quelle que soit l'étiquette choisie, que ni la constitution psychologique des personnages, ni la nature du drame qui leur donne vie, ni enfin la nature de la référence esthétique qui les déterminent ne permettent de donner la préférence pour des raisons décisives à une catégorie esthétique plutôt qu'à une autre. L'oeuvre de Dominique Fernandez se fonde avant tout sur une question essentielle qui est celle de la possibilité de la création artistique en dépit de la disparition progressive de tous les interdits. Pour lui, le moyen qu'il a trouvé, pour rétablir ce qu'il considère comme une contrainte esthétique indispensable est la formule romanesque qu'il emprunte à Chateaubriand et à Stendhal : celle d'un roman qui pose des questions actuelles en proposant un voyage dans le passé ; or, la transgression pourrait bien consister aussi en cette relecture personnelle, non seulement d'événements historiques, d'une époque, mais d'un personnage célèbre, considéré comme intouchable en raison même de la grandeur de son travail artistique.

C'est ce plaisir de la recréation romanesque qui peut opposer l'écrivain au monde des historiens, qui peut justifier des querelles par voie d'articles ou de colloques comme cela a eu lieu à de nombreuses reprises au sujet de Pier Paolo, comme cela a pu avoir lieu plus récemment à propos de Tchaïkovski...

## 3) Une facture classique ?

À première vue, l'oeuvre romanesque de Dominique Fernandez ne présente pas les débordements typiques d'une oeuvre baroque, les ornements du langage dus au goût pour les mots rares, pour les néologismes, pour les figures de style complexes... : le

[224] de ses romans, la construction de ses livres semblent résolument s'inscrire dans le respect des règles classiques. Non pas tant qu'il rejette l'idée d'inventions ou de renouvellements du genre romanesque par la forme, mais plutôt qu'il rejette l'idée de gratuité.

Sans repousser l'épithète « baroque » auquel il donne un sens très particulier, bien loin d'une classification hâtive d'éléments, en le reliant à la fois à une catégorie mentale et à un ensemble de règles à respecter, le romancier fait de la notion esthétique un exercice exigeant dispensateur de plaisir. La rigueur et l'efficacité sont les deux traits qui définissent le mieux son travail d'écrivain : ce qu'il recherche n'est pas l'ornementation gratuite mais ce qu'il nomme lui-même « la justesse », le but de ces efforts est de procurer le plaisir de l'inattendu.

***Donner du plaisir au lecteur, le surprendre par des inventions savoureuses — mais placées au bon endroit —, l'entraîner sur des routes imprévues — mais soigneusement préparées —, tels sont les principes « baroques » de mon travail, qui suppose une ascèse rigoureuse, une attention scrupuleuse à la construction de l'ensemble, une vigilance sans défaut au moindre détail. « La rigueur baroque », entretien cité supra, p. 29.***

Efficacité d'une langue qui ne s'abandonne que très rarement à la création de néologismes, et qui préfère le recours à des mots empruntés à une langue étrangère pour créer un effet de réel. Mais le point le plus important et le plus intéressant soulevé ici par le créateur est bien cette idée même de « construction d'ensemble », c'est en effet sur l'architecture de ses romans qu'il faut s'interroger.

C'est en premier lieu le droit de raconter simplement une histoire que réclame le narrateur, revendication de la simplicité et du plaisir, rejet des modes et des artifices afin de mieux emporter dans un monde particulier, au coeur d'un destin sans pareils, le lecteur qui est considéré comme un ami, comme un confident. Subterfuge de créateur, certes, mais révélateur cependant du dessein esthétique d'une oeuvre qui s'inscrit dans la tradition d'un roman qui ne cherche pas à séduire les lettrés avides de raffinements intellectuels, de jeux de construction, mais à emporter dans le souffle passionnant de sa narration celui qui s'intéresse aux mystères d'un homme. C'est la raison pour laquelle l'incipit fernandezien se transforme parfois en avertissement au lecteur, à mi-chemin entre la provocation professionnelle et le jeu :

***Eussé-je choisi pour audience le frivole public littéraire, et ses pédants mentors qui lui font honte d'attacher foi au temps chronologique, me sentirais-je aussi libre de relater ma vie, un épisode après l'autre, comme ils sont arrivés ? Il faudrait, pour plaire à ces messieurs, briser la suite naturelle des événements, mépriser les dates, raconter à l'envers, bousculer présent, passé et avenir dans un casse-tête prétentieux. Il faudrait également que la parole ne soit plus ce vêtement simple de la pensée, tirant toute sa qualité, toute son élégance de sa parfaite proportion avec l'idée à rendre, mais un jeu verbal gratuit, ce qu'ils appellent du « langage », indépendant des choses à exprimer. [...] Je planterai devant toi, comme la forêt des druides au lever du rideau de la Norma, la ville et l'année de ma naissance. Tu apercevras tout de suite les rues, les maisons, le ciel***

[224] Voir pour une étude du style et du mot dans l'oeuvre de Dominique Fernandez, le chapitre III de la II ème partie.

***de Bologne, pendant que ta mère, à peine essuyées les assiettes du repas de midi et le reste de la mozzarella mis à rafraîchir dans une serviette humide, prend son arrosoir pour faire la tournée des plants de basilic et de menthe. Ange, p. 13.***

Répondant à cet engagement esthétique, le roman fernandezien s'inscrit résolument dans une tradition littéraire classique : ce n'est pas au moyen d'une révolution ou même d'une transformation de la structure, du plan ou de la forme du roman que l'auteur fait un apport personnel au genre, mais par la nature même de ce qu'il souhaite dire, simplement et directement, en s'adressant à un lecteur qu'il considère comme son confident. Confident et complice, le lecteur doit accepter de se prêter au jeu ironique du narrateur, à cet art de recomposer l'histoire, d'imaginer et de restituer le drame intime des personnages. Car, le travail sur la révolution, sur la déstructuration du plan romanesque écarté, l'interrogation sur l'écriture elle-même n'en est pas moins présente dans le récit, mais dans la mesure seulement où elle assume une fonction éthique et psychologique, où elle ajoute du sens à ce qui est dit.

Le lecteur, dûment averti, se laissera prendre par les artifices cachés ou dévoilés par le narrateur : ce jeu constitue en soi un plaisir que partagent ensemble l'auteur facétieux, qui, méprisant la vacuité d'un roman asséché par le terrorisme d'une mode formelle, préfère les vieux artifices du roman classique, et le lecteur, qui, s'il accepte de le suivre dans cette voie, se réjouit de pouvoir goûter à nouveau la pulpe roborative des grands romans du XIX$^{e}$ siècle.

Le roman fernandezien s'amuse des contraintes imposées au genre, non pas en les niant mais en les combinant de façon complexe entre elles. Chaque grand roman est à ce titre une tentative de se jouer de la mode et de renouveler une forme mais dans un esprit classique, sans gratuité, sans nuire au fond mais au contraire pour s'adapter à lui et le mieux servir. *Dans la main de l'ange, L'École du Sud* et *Porfirio et Constance* sont les fruits d'un récit autobiographique fictif, fondés sur la confidence et la confession, relevant de la nécessité du héros non de se justifier mais de s'expliquer. Le développement est chronologique et ces deux romans tirent leur force émotive de la subjectivité du narrateur, de l'unité du point de vue et du besoin de s'adresser à un premier lecteur, un intime, Gennariello dans le cas de Pier Paolo, et Constance, son épouse (puis Armelle et Vincent, ses enfants) dans le cas de Porfirio. C'est, dans les deux cas, un personnage à qui est retiré le droit de s'exprimer (Pier Paolo est mort, Porfirio a dû fuir la France pour échapper à la justice) qui retrace les méandres de son existence pour en résoudre les énigmes, pour en révéler les mystères. L'homme, l'aventure humaine, une fois encore, est au premier plan de la création romanesque accompagnée du souci constant de permettre au lecteur de comprendre, de savoir pourquoi.

*Porporino* et *Le Dernier des Médicis* utilisent la forme de mémoires écrits par un personnage témoin promu à la fonction d'annaliste, qui n'a pas joué un rôle de première importance dans l'histoire racontée. On retrouve là cette volonté d'offrir un témoignage imaginaire qui comble les lacunes des documents historiques, d'où vient l'orientation précise que peut prendre aussi le roman fernandezien, celle de l'explication. Proche de cette forme, celle de la chronique entretient le même pouvoir d'évocation et de recréation d'une époque : elle est présente dans *L'Amour* et dans *Tribunal d'honneur*.

*L'Amour* repose sur une dualité de points de vue qui garantit une certaine distance avec le héros en même temps qu'une véritable sympathie : c'est par le moyen du collage du journal que Friedrich tient pendant son séjour romain (III$^{e}$ partie), puis de la lettre qu'il envoie finalement à Élisa (IV, XII), que l'auteur parvient à multiplier les points de vue. Le passage du récit d'un narrateur omniscient à celui du principal protagoniste a pour principal effet le dédoublement non seulement du point de vue mais de la tonalité : tandis que le récit du narrateur omniscient a établi quelque distance ironique ou simplement ludique avec les personnages, en les faisant apparaître et disparaître à son gré, en multipliant des effets d'annonce [225] qui semblent rappeler à tout moment au lecteur que l'auteur est là, libre dans sa création de manipuler ces créatures secondaires, le récit du personnage intensifie la nature du drame. L'alternance des voix (récit par le narrateur omniscient du voyage de Friedrich, journal du voyage italien de Friedrich, récits des événements romains par le narrateur omniscient, et, pour finir, lettre de Friedrich à Élisa), pour reprendre un vocabulaire musical, loin de diminuer la vraisemblance de l'anecdote, accentue la particularité respective de chacun de ces deux modes d'entrée dans l'aventure des héros (écho ironique et écho dramatique).

C'est une architecture complexe, une combinaison de lignes apparemment contradictoires qui forment la magie romanesque de l'un des romans les plus fascinants et les plus maîtrisés de Dominique Fernandez. Un essai de polyphonie romanesque, dans la mesure où ce duo de voix propose deux points de vue, distincts sinon opposés, le premier, objectif, en dépit de ses connotations ironiques et le second, subjectif, puisqu'il est constitué par le témoignage du protagoniste.

Ce jeu de construction n'est pas la conséquence d'une fantaisie subite de l'auteur : il est, au contraire, justifié par la volonté de compliquer l'analyse des événements, de leurs causes et de leurs significations. Autant de voies d'interprétation et autant d'interprétations possibles : chaque lecteur se fera son opinion sur les raisons de Friedrich de renoncer à son idéal, chaque lecteur, quel que soit son point de vue, sera convaincu par le message délivré par les rouages complexes de la composition esthétique : le monde est plus complexe qu'il n'y paraît, chacun n'a pas sa vérité mais des vérités possibles...

C'est dans un autre grand roman fernandezien, *Tribunal d'honneur,* que l'on retrouve l'exploitation brillante d'une structure fondée sur la polyphonie, sur la variété des voix et des points de vue. Le narrateur*,* Basile de Sainte-Foy, se dédouble d'une certaine façon, puisque, évoquant le drame intime qui se joue dans la famille d'un des jurés (Boris Atanaiev), il quitte un instant sa position de témoin, pour devenir un narrateur omniscient. L'évocation de ce milieu, le récit de cet instant de crise et de ses péripéties qui, sans cela, auraient dû rester mystérieux, ont diverses fonctions, toutes capitales pour la suite du roman. Le narrateur s'explique et justifie ses connaissances dans cet extrait qui montre de façon exemplaire la complicité établie avec le lecteur :

[225] Notons par exemple l'annonce de la sortie de Julius dans la troisième partie du roman : « Il [Julius] disparaîtra bientôt de cette chronique, consacrée à une autre race de héros. Considérons qu'il en est déjà sorti. Au moment où elle va s'assombrir, n'est-ce pas un trait supplémentaire de savoir-vivre que de s'éclipser ainsi sur la pointe des pieds ? Incapable de refréner une saillie, il se serait mis à plaisanter dans les instants pathétiques, empêchant le drame de mûrir. » (*Am.,* p. 325)

***Si je me laissais intimider par nos littérateurs à la mode et par cette sorte de tyrannie qu'ils ont instaurée en exigeant que chaque personnage, chaque scène d'un roman reflète un « point de vue » unique, arrêté au début du récit et maintenu tout du long coûte que coûte. L'objectivité du narrateur omniscient, qui soulève comme Asmodée le toit des maisons et regarde bouger ses héros sans se soucier de l'invraisemblance d'un tel procédé, n'est plus de mise à la fin d'un siècle qui a détrôné les vieilles gloires et les a remplacées par les champions d'un art résolument « moderne ». Périmé, Gogol ! Démodé, Tolstoï ! Obsolète, Dostoïevski ! L'écrivain du jour, c'est Tchekhov, celui justement qui a établi la dictature du « point de vue ». Chacune de ses oeuvres obéit à la même recette. Il s'installe dans la conscience d'un personnage donné, et, à partir de cet observatoire, enregistre tout ce qu'il est possible à ce personnage de voir, d'entendre, de ressentir, mais seulement à ce personnage. Un mari trompé ? Le filtre de son amertume colore l'ensemble du récit. Un secrétaire de tribunal porté sur la bonne chère ? Le glouton transforme les rapports d'audience en grotesques énumérations de plats. Un médecin de district, un paysan harassé par la corvée, un chasseur de gelinottes, une veuve, une coquette restent au centre du paysage physique et moral évoqué autour d'eux. Tchekhov pousse si loin cette virtuosité, qu'il fait défiler l'immensité de la steppe russe par les yeux d'un enfant de neuf ans. Si le héros est un animal, tout sera vu, flairé par des prunelles, un museau de chat ou de chien. Un art incomparable, à coup sûr. Un écrivain digne de l'admiration qu'il suscite, mais qui n'a jamais composé que des nouvelles. Le plus long de ses textes aura quatre-vingts pages. La plupart en comptent moins de dix. Au-delà de dix ou de vingt pages, comment maintenir le despotisme du « point de vue » ? En ce qui me concerne, vais-je, parce que je n'ai pas été le témoin de certains faits dont le récit est indispensable à la compréhension de cette histoire, me priver de les raconter ? Quand Boris Atanaiev a reçu la lettre, étais-je là pour épier sur sa mine — une face ni belle ni laide et que surmonte une filasse ni blonde ni châtain (les seuls détails dont je puisse me porter garant) — les réactions du conseiller d'État ? Pourtant la lettre est arrivée chez lui, et il s'est trouvé un moment où ses yeux en ont pris connaissance, une minute fatidique où s'est inscrit sur cette face un mouvement soit de satisfaction pour l'honneur d'avoir été choisi, soit de crainte pour cette responsabilité nouvelle. Si la sentence qu'il rendra diffère du jugement souhaité par le tsar, obtiendra-t-il l'avancement qu'il convoite ? Trib., p. 108.***

La chronique cesse d'être une monographie pour devenir un écrit polyphonique qui multiplie les voies d'approche et les points de vue : la magie romanesque rend possible, vraisemblable et même indispensable ce moyen d'entrer dans la vie privée d'un personnage que le narrateur connaît à peine (trois lignes dressent le portrait physique du conseiller d'État, qui, sinon, demeure étranger à Basile). À partir de cet exemple inaugural et essentiel, le lecteur pénétrera auprès des jurés qui auraient dû rester inaccessibles au narrateur, non seulement il assistera aux discussions qui fixeront le sort de Tchaïkovski, mais il découvrira les mobiles profonds de chacun de ces impénétrables sphinx. Apprendre que Boris Atanaïev est un homme qui se trouve non seulement incapable d'assumer mais de s'avouer son homosexualité, un homme dont la violence, l'agressivité et les accès de colère sont les seuls moyens d'expression de ses pulsions, est en effet capital pour le lecteur. Aussi, entrer dans l'intimité de son foyer et assister à la revanche

de Nastasia sur le déni de son époux despotique est l'un des aspects les plus captivants de ce développement de la fiction : le romancier reprend un type de personnage qu'il a déjà créé, celui qu'il a nommé « la honteuse », mais en lui donnant cette fois un rôle de premier ordre. La médiocrité morale du juré, son absence de courage, des défauts humains dont l'importance est capitale servent de traits de force pour établir l'un des sept portraits centraux. Le lecteur ne peut qu'apprécier ce dédoublement du narrateur, le travail de romancier auquel se prête consciemment et en toute clarté Basile, puisque c'est un élément essentiel et passionnant, l'un de ceux qui cofèrent au roman une dimension sociologique, qui est ainsi créé.

L'auteur use de la même méthode pour raconter la rencontre du père Georges Terenski, candidat à la succession du métropolite, et du terrible et inquiétant procureur du Saint-Synode, Pobiedonostsev. Cette scène se révèle indispensable pour l'évocation de cette Russie orthodoxe, dont les prêtres sont tentés de pardonner au nom lecture scrupuleuse et littérale des évangiles mais dont le pouvoir politique reste entre les mains des représentants d'un tsar rétrograde et autoritaire, garant de la loi morale. Il y a dans le duel verbal entre ces deux hommes toute la connaissance intime qu'a l'auteur de la Russie et de ses moeurs, de son climat politique et des règles qui commandent au peuple l'obéissance et la soumission. Le luxe des détails, la précision du vocabulaire, l'art du récit et, enfin, la vraisemblance des attitudes psychologiques font oublier au lecteur toutes les stratégies narratives mises en place, les questions de narrateur ou de points de vue, pour ne laisser place qu'à la magie de l'évocation romanesque.

C'est, évidemment, une autre façon de comprendre ici la phrase d'Oscar Wilde que Dominique Fernandez choisit comme épigraphe de son roman : « Donner une description précise de ce qui n'est jamais arrivé n'est pas seulement le travail qui sied à l'historien, mais l'inaliénable privilège de tout homme d'art et de culture [226]. » Ici, évidemment, cette citation ne saurait s'appliquer seulement à l'auteur mais définit aussi précisément le travail de dédoublement, de création et d'évocation auquel se livre le narrateur.

La question qu'il faut maintenant se poser, délicate entre toutes, est de tenter de savoir pourquoi l'auteur qui a montré une telle maîtrise dans l'agencement de points et de lignes complexes pour parvenir à la composition parfaite d'un grand roman, a échoué dans *Nicolas.* La création d'un réalisme psychologique et culturel, d'une vraisemblance sociale et esthétique, parfaite dans le grand roman russe malgré la multiplication audacieuse des voix narratives, n'est pas convaincante dans ce roman, plus court et qui, pour l'essentiel, se passe en France.

Nous avons déjà eu l'occasion de montrer à quel point, dans l'oeuvre de Dominique Fernandez, la longueur du roman avait une importance dans l'épanouissement d'une construction narrative. Ici, dans *Nicolas,* l'auteur a bien été tenté de multiplier aussi les voix en insérant dans son roman un extrait du journal de Nicolas, en faisant le récit du voyage en France d'Alice et de Nicolas, en racontant enfin, comme si Antoine était devenu un narrateur omniscient, la scène du fiasco sexuel entre Rachid et Nicolas puis la scène du meurtre de Juliette. Autant d'éléments qu'Antoine ne peut pas connaître, autant de points qui nuisent à la vraisemblance romanesque et qui nous laissent penser que

[226] V. *supra,* p. 218.

n'importe quel narrateur ne peut pas prétendre à la double existence, ne peut pas, sans condition particulière, être à la fois Antoine Lamoignon et Asmodée.

L'intérêt que porte Antoine à Nicolas, bien que justifié par la nécessité d'adjoindre à Alice dans son voyage en France un compagnon susceptible de lui enseigner les subtilités d'une langue et d'une culture qui lui sont à peu près étrangères, ne paraît pas non plus très convaincant. Le jeune homme, certes très doué, ne correspond pas à l'idée que l'on peut se faire d'un mentor : égocentrique, il n'est habité par aucun altruisme et se soucie comme d'une guigne du sort réservé à sa compagne de voyage. Seul, son charme séraphique, qui se manifeste assez tardivement dans le roman[227], pourrait avoir séduit Antoine au point de lui proposer de s'installer en France, mais Antoine n'a de désir que pour les femmes et le lecteur se trouve donc incapable de comprendre ce qui a bien pu le pousser à surmonter toutes les procédures administratives pour organiser son arrivée.

Seule Alice a une vraie raison de fuir la Russie et de tenter l'aventure française, mais elle n'est qu'un personnage secondaire qui fait éclater les défauts de son compagnon. Le statut du narrateur, trouble, mal défini et d'une façon générale peu vraisemblable, amène le lecteur à se poser sans cesse trois questions auxquelles il ne peut répondre : pourquoi Antoine Lamoignon raconte-t-il cette histoire ? Pourquoi Nicolas est-il devenu le sujet du roman alors que Rachid pose les vraies questions ? Comment Antoine pourrait-il vraiment raconter des événements qu'il a, certes, indirectement provoqués mais qui ne devraient pas l'intéresser à ce point ?

Les parenthèses ajoutées pour justifier le savoir du narrateur en début des chapitres XXXVII[228] et XXI[229], sortes de pirouettes de l'auteur pour montrer son détachement des règles narratives, sa désinvolture et sa liberté, ne parviennent pas à convaincre le lecteur : le contenu du roman jette trop directement le lecteur dans un univers en crise

227 « Perchée sur une butte, fermée, à l'abandon, la chapelle Saint-Nicolas dresse sur des murs turquoise un bonnet d'eunuque argenté. Du balcon qui domine le lac, Nicolas plongea dans l'eau fraîche. Je pus constater qu'il n'avait pas plus de poils sur les jambes que sur les bras. Corps aussi blanc et lisse que celui d'un enfant. Il nagea autour d'un îlot et dérangea un banc de poissons qui glissaient sur les cailloux du fond, puis regrimpa, jusqu'au belvédère où je l'attendais, par les rochers abrupts hérissés de cytises jaunes en fleur. Quelle vigueur musculaire, quelle adresse dans ces membres fluets... Tout ruisselant de gouttelettes émeraude, il enjamba la barrière de tronc de bouleaux fendus par le gel et reprit ses habits qu'il avait laissés à ma garde. Bien que nous fussions absolument seuls à l'extrémité de ce promontoire — le reste du bateau avait préféré attendre l'heure du retour, fixée à sept heures du soir, sur les bancs d'une guinguette installée près du débarcadère —, il ne voulut pas ôter son caleçon pour le faire sécher. Il préféra se rhabiller encore mouillé et nous nous remîmes en route par les sentiers poussiéreux. Moi, qui n'aime que les femmes, il m'avait ému, je l'avoue. Encore aujourd'hui, je me demande si la simple pudeur habituelle aux Russes lui avait déconseillé de se montrer tout nu, ou s'il se cachait par pressentiment des ravages qui pourraient résulter d'une conduite imprudente. » (*Nicolas,* pp. 214-5).

228 « Un matin, Rachid se réveilla la bouche pâteuse. (Comment l'ai-je su ? Comment la scène qui a suivi est-elle venue à ma connaissance ? Eh bien, sans entrer dans les détails, évidemment, il m'en a raconté assez pour que ce que je vais en dire forme un récit vraisemblable). » (*Ibid.,* p. 264).

229 « (De temps en temps, Nicolas me montrait ce cahier. Un jour, il oublia qu'il y avait intercalé quelques réflexions personnelles sur sa vie à Paris.) » (*Ibid.,* p. 152).

dont il sent que le personnage central, Rachid, ne sortira pas indemne, pour le laisser se prendre au jeu d'un narrateur qui, lui, ne parvient jamais à persuader qu'il a de vraies raisons de raconter ce qu'il raconte. L'ironie, la distance, sans doute parce que le roman est plus court et moins dense que *L'Amour* ou que *Tribunal d'honneur,* sans doute aussi parce que les personnages ne sont pas aussi fermement définis que dans ces deux romans, renforcent les faiblesses et augmentent les invraisemblances du récit. La nature même des personnages, leur existence reste précaire, leur portrait psychologique tantôt brossé à grands coups de pinceau, — on peut même penser à un collage de fiches à certains moments, pour les discussions qui opposent Rachid et Antoine —, tantôt seulement esquissé (pour les personnages féminins en particulier), vont jusqu'à la caricature sans trouver la juste mesure. Le juge chargé d'instruire le meurtre de Juliette, et Henri Sauterot, critique de danse animé par la méchanceté et la cruauté, ne sont-ils pas poussés au-delà des limites raisonnables, l'un du bon sens et l'autre du spectacle, peut-on encore croire à leur numéro sans penser qu'il n'y a pas assez de matière dans leur intervention pour leur prêter vie et les rendre humains et crédibles ?

Pourtant, le personnage de Rachid est sans doute un héros potentiel, un protagoniste qui était digne de susciter la passion et dont la voix aurait pu donner un relief authentique à cette passion russophile. Car Rachid, à travers les différents portraits qui sont donnés de lui, est une sorte de synthèse des différents héros fernandeziens : il y a en lui David luttant en mai 68 pour réclamer des droits, Bernard déchiré par la volupté de vivre dans la clandestinité, le besoin de s'assumer et l'angoisse de perdre l'auréole des exclus. La voie que choisit Rachid est en tout point passionnante et nous devrons l'étudier particulièrement[230]. C'est pourtant la voix par laquelle il s'exprime qui semble anémiée, c'est un personnage qui aurait dû tout hériter des meilleurs représentants romanesques fernandeziens mais qui, toujours éclairé à contre-jour par un narrateur dont l'existence ne convainc pas, apparaît en filigrane laissant le lecteur sur sa faim, conscient que, décidément, l'architecture baroque dont parlait l'auteur est une entreprise délicate qui peut échouer même quand on maîtrise parfaitement son métier de romancier.

Car, chez Dominique Fernandez comme dans la statuaire baroque, — et cette analogie paraît d'autant plus fascinante après l'évocation de *Nicolas —,* l'oeuvre aboutie forme un tout : l'art de la composition requiert une telle exigence, une telle rigueur aussi, que si un élément manque ou est défaillant, il entraîne immanquablement l'appauvrissement du reste de l'ensemble. Ainsi, le manque de vraisemblance du narrateur entraîne la faiblesse non seulement de l'ensemble de l'architecture du roman mais aussi de la crédibilité des personnages, qui, introduits différemment, auraient pu figurer au nombre des personnages baroques que l'on peut rencontrer avec plaisir dans le reste de l'oeuvre. Classique ou baroque, la question semble finalement secondaire dans cette oeuvre où le plaisir de la création, la réussite esthétique du roman et la force psychologique des personnages tiennent entièrement à cette alchimie des différents éléments qui entrent dans la construction romanesque et semblent être le fruit d'un travail toujours renouvelé, toujours affiné dans les grandes oeuvres fernandeziennes.

Ainsi la formule romanesque de Dominique Fernandez empruntée à Chateaubriand

[230] V. *infra,* pp. 496-8.

(« On ne peint bien que son propre coeur, en l'attribuant à un autre ») reste la même depuis *Porporino,* même si des innovations narratives ne cessent d'être apportées dans le même mouvement.

*

Le plaisir romanesque de Dominique Fernandez tient à cette combinaison complexe d'éléments qui, séparément, peuvent sembler plus ou moins romantiques (l'attitude face à l'existence de certains personnages), plus ou moins baroques (le goût pour le spectacle de personnages secondaires, certains traits de la construction romanesque qui reposent sur des effets de miroirs, des jeux sur la multiplications de points de vue...), plus ou moins classiques (les destins contés sont tous, ou presque, des destins tragiques), de telle sorte qu'il peut paraître vain de ne vouloir accoler à cette oeuvre qu'une seule épithète. À la classification il faut donc préférer la définition, car à quoi se résout le plaisir romanesque de Dominique Fernandez sinon au pouvoir de recréation et d'évocation d'un monde et d'un héros à partir d'une authentique volonté de relire un destin, dans la totalité de son mystère ? Il n'y a pas de hasard, dans cette oeuvre, pour le choix du sujet. Celui-ci répond entièrement à la nécessité de l'auteur de continuer et d'approfondir son exploration d'un thème et d'une question qui habitent depuis toujours son travail créateur : comment être un artiste et être un homme en même temps ? Les héros de l'échec montraient que le ressassement égocentrique était une façon d'échapper à l'urgence de trouver une réponse à cette question, ils se perdaient avant de s'être confrontés à l'épreuve de la vie ; les héros de la maturité, ceux qui sont nés de la projection de l'auteur dans des sortes de doubles, répondent chacun à leur manière, dans l'époque qui est la leur (du XVIII$^{e}$ au XXe siècle), dans le monde qui est le leur (de l'Italie à la Russie en passant par la France), montrent qu'il n'y a pas de façon véritable d'échapper à la question du plaisir et de la vie.

Le travail esthétique, la recherche d'une forme nouvelle est donc, dans les grands romans de Dominique Fernandez, en accord parfait avec l'exploration d'une nouvelle dimension de la thématique romanesque : la variété, non seulement du cadre mais de la psychologie et de la morale des personnages, assure à la création romanesque fernandezienne une matière aussi riche et féconde, aussi originale et diverse que le sont ses curiosités de voyageur, car la création romanesque est aussi une sorte de voyage, à travers les secrets d'une pensée, les mystères d'une destinée.

CHAPITRE IV : LE MILITANT DU PLAISIR ET L'ASCÈTE

Militant du plaisir, combatif en toute occasion pour réclamer la liberté d'être différent, Dominique Fernandez met sa plume au service d'une cause, profite de l'espace de parole qui lui est donné pour parler au nom de ceux qui, anonymes et réduits au silence, ne peuvent avoir d'occasion de s'exprimer. C'est dans cette intention de révéler, d'expliquer et de revendiquer que l'écrivain publie trois livres que l'on doit ranger dans les rayons de la littérature engagée : *L'Étoile rose, Le Rapt de Ganymède* et *Le Loup et le chien.* Ces trois ouvrages montrent assez bien l'évolution de la société française et les changements gagnés, d'âpres luttes, en l'espace de vingt-cinq ans par les homosexuels ; ils montrent aussi comment l'écrivain considère sa mission : il ne s'agit pas pour lui de se contenter du roman mais de s'engager (le mot a ici pleinement sa valeur), de sortir de l'ombre pour

donner son opinion, pour se battre avec les moyens qui sont les siens, ceux de l'écriture, et de la réflexion. L'engagement dans le combat homosexuel est un travail, une nécessité morale, sociale, esthétique et politique, révélatrice d'un attachement profond à l'une des fonctions primordiales de l'écriture et de l'art, qui est de chercher à convaincre, à démontrer, à prouver.

## 1)Chercher le plaisir pour écrire ou écrire pour trouver le plaisir ?

Si le thème du plaisir et la question de l'homosexualité se manifestent dès le premier roman (*L'Écorce des pierres*), au moment où a paru le livre, en 1953, tous les critiques semblent ne pas voir ces motifs que nous considérons aujourd'hui comme majeurs, ni déceler la raison de la conduite désespérée d'Henri : la fascination de l'échec semble se suffire à elle-même. Est-ce par manque d'audace de la part des critiques ? Est-ce parce que ce roman — qui nous apparaît aujourd'hui comme l'éprouvette renfermant les composantes de base de l'art romanesque fernandezien, mais avant leur combinaison —, peut profiter du recul qui est le nôtre : plus de trente ouvrages, des centaines d'articles, des entretiens et des interventions publiques qui rendent les marques plus claires et plus aisées à déchiffrer ?

Les mots « homosexuel » et « homosexualité » dans l'oeuvre romanesque n'apparaîtront qu'avec *L'Étoile rose,* tandis qu'ils sont présents dès le premier essai publié par l'auteur (*Le Roman italien et la Crise de conscience du monde moderne*), dès les premiers articles aussi. Dans ceux qu'il nomme ses romans de l'échec le romancier n'a pas encore trouvé le moyen d'aborder le thème du plaisir : ces livres, situés dans une période qui lui est contemporaine, campent des adolescents aux tortueux débats de conscience mais qui se refusent, pour des raisons mystérieuses, d'affronter la vie. Leur dérobade face à l'épreuve de l'existence n'est pas sans faire penser à l'attitude de leur créateur devant la dimension qu'il souhaite non seulement aborder mais explorer, mais qu'il évite alors d'exprimer, certain qu'il n'est pas encore en mesure, qu'il ne jouit pas de la liberté de le faire. Significatif à ce titre, est le moyen utilisé par Dominique Fernandez pour éviter d'employer des mots qui feraient précisément référence à la nature du désir de son protagoniste dans *Les Enfants de Gogol,* quand, à propos de Stéphane, Étienne examine cette question :

***D'ailleurs, je connaissais maintenant assez bien mon élève pour savoir que parmi tous ses sujets d'angoisse, celui-là au moins lui serait épargné. Il ne refoulait rien de ce côté-là, il n'avait pas besoin d'avoir peur, pas besoin de se défendre : ce genre d'attirance, il ne l'éprouvait pas, ni consciemment, ni inconsciemment. Des preuves ? Mais la manière même dont nous avions, sur mon initiative, discuté une fois ou deux du problème. Il n'avait pas montré beaucoup d'intérêt pour la question : seulement, ce qui est bien plus significatif, il ne l'avait pas non plus éludée. Loin de manifester une réprobation dont la véhémence aurait pu être suspecte, il s'était déclaré, avec une maturité qui prouvait son détachement, partisan de mesures d'indulgence. En somme, il ne justifiait pas ces gens mais il les comprenait, et pour sa part, si le hasard les mettait sur son chemin, il se contentait de leur tourner le dos, sans précipitation inutile, avec une virile fermeté [...]. Gogol, p. 155.***

« Celui-là », « de ce côté-là », « du problème », « la question », « ces gens » : le lecteur ne peut que s'étonner de ce manque de précision, surtout de la part d'un narrateur qui se livre à une étude, qui se fait le rapporteur d'un cas, démarche bien peu scientifique en vérité puisqu'elle évite soigneusement de nommer avec précision ce dont il est question. À moins qu'il ne faille imaginer une autre raison liée à l'inconfort de l'auteur lui-même qui n'a pas encore trouvé le moyen, ni de développer le thème de la recherche du plaisir dans son oeuvre romanesque ni de dévoiler sa propre identité.

À sa décharge, il faut d'ailleurs préciser qu'au moment de la rédaction de ce roman, Dominique Fernandez est encore marié (c'est le choix qu'il fait de publier ce roman qui semble avoir provoqué son divorce d'avec Diane de Margerie), mais sur ce point précis aussi, et sans vouloir identifier le narrateur à son auteur, le lecteur se doit de s'interroger sur l'interprétation à donner à ces propos, de se demander s'ils n'expriment pas, en même temps que ce culte ambigu pour le père absent, un désir réel bien que réprimé :

***J'aimais Patricia. Je m'étais engagé avec elle. Elle savait tout de mon passé et je n'avais pas besoin de me révolter puérilement contre elle pour lui faire comprendre qu'une partie de moi lui serait toujours refusée. Nous nous étions entendus tacitement là-dessus. Gogol, p. 38.***

« Tacitement » : toute l'histoire d'Étienne tient en effet dans la signification de cet adverbe qui laisse croire que tout est clair, des motifs personnels et de l'identité du héros mais qui indique aussi qu'il n'est pas utile d'en parler, qu'il n'a jamais été question d'en parler : moyen, une fois encore, d'éluder la vraie question, celle du désir, tout en faisant d'elle la colonne vertébrale invisible de ces annales, qui, décidément, sont bien moins analytiques qu'elles le prétendent et dont les zones d'ombre sont dues à ce jeu avec une vérité à la fois recherchée et repoussée, suggérée et non-dite.

Les articles donnés à *La NRF* à partir de 1955 montrent à l'intérêt de Dominique Fernandez pour l'homosexualité (le choix des pièces ou des livres critiqués en est le meilleur révélateur), mais indiquent aussi une certaine timidité. Ainsi, la réponse de Carlo Coccioli, que l'on peut juger amusante [231] aujourd'hui, à l'article que Dominique Fernandez consacrait en 1955 à son roman *Fabrizio Lupo* montre de façon exemplaire comment celui qui commençait déjà à réunir les livres de sa bibliothèque homosexuelle pouvait être pris pour un partisan de l'autre camp : il est particulièrement piquant en effet de voir que les points où Coccioli s'est senti attaqué par son critique (l'homosexualité et l'amour maudit) sont précisément les thèmes structurants de l'oeuvre romanesque à venir.

Toutefois, la susceptibilité de Coccioli n'est pas la seule raison de sa méprise : le jeune critique fait alors preuve d'une si grande prudence qu'il traite le sujet de

[231] Carlo Coccioli exprimait en effet à son critique ses reproches en ces termes : « Esprit fort, vous vous fichez pas mal de l'homosexualité ; ce qu'il vous faut attaquer, c'est l'amour. L'amour tout court, celui qui remplit *vraiment,* lui, les pages de mes livres : leur seul objet appréciable. Mais alors c'est moi qui vous pose une question : "Pourquoi n'aimez-vous pas l'amour ?" Remarquez, d'ailleurs, que vous êtes en bonne compagnie : les braves gens, qui pourtant pardonnent à n'importe quel chien de couchailler à droite et à gauche, montrent des yeux méfiants lorsqu'ils se trouvent en présence de l'amour pur, de l'amour divin ; et plus c'est pur et divin, l'amour, plus ils sont méfiants : d'où leur satisfaction quand ils peuvent déclarer, généralement sur la base de sottises traditionnelles, qu'il est maudit, qu'il est impossible... » (*NRF,* avril 1955, p. 743). Il est assez piquant en fait de voir développés par l'auteur courroucé tous les termes qui fonderont l'esthétique fernandezienne, à commencer par la question de l'amour maudit.

l'homosexualité dans une sorte de nébuleuse. À cette époque, en effet, que Dominique Fernandez s'interroge sur la valeur de ce roman, sur le cas de Pavese ou sur celui du *Don Juan* de Montherlant, il lui faut lier l'homosexualité à d'autres traits dominants de l'homme ou du personnage : le terme semble ne jamais se suffire à lui seul, comme si le besoin était ressenti, impérieux, de le fondre, de le rendre plus discret dans le fond d'un commentaire dense.

Dans *Le Rapt de Ganymède,* Dominique Fernandez jugea d'ailleurs le texte qu'il avait consacré à la pièce de Montherlant et fait preuve d'une grande sévérité sur sa prudence passée, tout en reconnaissant qu'il lui était alors impossible de se sentir autorisé à écrire autre chose :

***Le spectateur, homosexuel et refoulé, que j'étais en 1958 se précipitait sur n'importe quel rayon de lumière qui lui paraissait filtrer à travers les épaisses ténèbres où il se sentait condamné à vivre. J'ai sollicité avec trop d'empressement, sans doute, les timides allusions de la pièce ; le ton lui-même de l'article trahit un état d'excitation et de fièvre qui fera sourire aujourd'hui. Ainsi, pour le prisonnier, le moindre son qui arrive jusqu'à sa cellule est accueilli avec joie. Tout vaut mieux que le silence. J'avais si soif d'entendre parler de ce qui faisait mon tourment que je créditai de qualités mirobolantes l'ouvrage de Montherlant, sans montrer, peut-être, le sens critique nécessaire. Gan., p. 265.***

D'un intérêt de tout premier ordre est le retour sur cette période capitale où, dans le roman, l'homosexualité est un thème à ce point voilé, traité de biais et recouvert tantôt par une construction labyrinthique (*Lettre à Dora*) tantôt par la complexité psychologique et morale du personnage principal (*L'Écorce des pierres*), et où, dans ses articles ou ses essais, le critique ne se sent pas libre d'aborder la question de front, — où il se cherche lui-même à travers les oeuvres qui sont soumises à son jugement et se trouve dans une double impasse : incapable de révéler précisément la raison de son plaisir ou de son émotion, incapable aussi de renoncer à cette quête qui lui était indispensable. Jugeant non seulement du contenu de cet article mais de la position dans laquelle il se trouvait trente plus tôt, Dominique Fernandez met une fois encore en lumière le rôle qu'a joué la psychanalyse dans cette difficile quête de la liberté d'être et de la liberté d'expression.

***Aujourd'hui, je ne qualifierais plus de « douloureux » le secret de Don Juan. Les expressions de « homme normal », « homme complet », pour désigner celui qui arrive à « l'épanouissement » d'une « virilité véritable, authentique », ne m'échapperaient plus non plus. Étais-je sincère en les employant alors ? Oui et non. Non, dans la mesure où la prudence, la pusillanimité me conseillaient de ne faire mention publique de l'homosexualité de Don Juan qu'en la déclarant le signe d'une virilité « indécise, douteuse ». Oui, dans la mesure où, intoxiqué par mes lectures psychanalytiques, je doutais d'être un homme entier et portais sur moi-même un diagnostic d'échec. « Un masque, qui recouvre un désespéré » : c'était moi, tel que je me jugeais, et sans la consolation d'être si peu que ce fût un don Juan. Gan., p. 264.***

1958, année de la publication de cet article qu'il faut resituer dans l'histoire personnelle de la recherche de modèles et d'exemples qu'a menée l'auteur. L'écriture de cette critique dramatique est donc postérieure à deux lectures (*Jean-Paul* de Marcel Guersant, en 1953, et *La Jeunesse d'André Gide* de Jean Delay, en 1956) qui ont été d'une importance

capitale pour Dominique Fernandez mais qui, cependant, si elles lui ont permis de prendre conscience qu'il n'était pas seul, qu'il y avait d'autres hommes vivant le même désir, ne lui ont permis ni de sortir de l'ombre, ni d'exprimer avec plus d'audace ses goûts et ses idées.

***Je me souviens de m'être délecté aux épisodes païens du roman [Jean-Paul], et ennuyé aux discours moraux du prêtre — tout en m'identifiant à ce jeune homme, qui avait à deux ans près mon âge, se montrait mille fois plus déluré que je n'étais, agissait comme j'aurais voulu agir, et mourait presque en saint. Ma lâcheté, une fois de plus, me faisait honte. Comme Jean-Paul, j'avais mon « vice » en horreur ; mais sans avoir le courage de le mettre en pratique, en dehors d'une brève aventure à l'étranger. Au demeurant, avec ou sans croyance en Dieu, l'homosexualité ne pouvait être qu'un enfer : telle était la leçon que j'ai retirée de ce roman, à la fois bouleversant et horripilant, audacieux et malsain. Vigoureux, sincère, et digne à coup sûr d'une réédition. Gan., p. 111.***

Le résumé du roman de Marcel Guersant [232] montre assez précisément ce qu'attendait Dominique Fernandez de ses lectures : non seulement, une reconnaissance mais la possibilité d'envisager la seule source de plaisir qu'il savait être la sienne comme une recherche naturelle. Or, ni la magistrale psychobiographie de Jean Delay ni ce roman « bouleversant et horripilant » ne lui apportent ce réconfort : chez le premier, il se sent disculpé [233], chez le second, il semble intuitivement ressentir le travail qui reste à faire pour ouvrir vraiment la voie d'une création romanesque qui poserait des questions sans avoir recours aux méthodes freudiennes, sans se soumettre à la loi des dogmes judéo-chrétiens.

D'autres auteurs ont suscité l'intérêt et parfois l'enthousiasme de Dominique Fernandez ; c'est le cas de Roger Peyrefitte pour son roman *Les Amitiés particulières,* jugé dans un court paragraphe qui montre la réticence du critique pour ce livre qualifié de

***beau roman, mais qui baigne tout entier dans le secret, la faute, la tragédie. C'est***

232 Né en 1913, de nationalité suisse, a fait des études de théologie, est l'auteur d'une édition des *Pensées* de Pascal en 1954 (d'après *Les Amours masculines, Anthologie de l'homosexualité dans la littérature* de Michel Larivière, Paris : Lieu commun, 1984).

233 « Je me rappelle avoir lu le premier tome (de loin le plus important) d'une traite, d'abord dans le train de Paris à Amiens, puis le reste dans la nuit. Je me croyais encore, à cette époque, victime d'une fatalité mystérieuse, d'un ordre absurde écrit dans le ciel. Cette étude, où ce qui était dit de Gide s'appliquait fort bien à mon propre itinéraire, m'apprit — ou je crus qu'elle m'apprit — comment j'étais devenu homosexuel : par l'éducation que j'avais reçue, par l'influence d'une mère autoritaire me contraignant à dissocier l'amour et le désir, par mon enfance partagée entre la loi morale et l'attirance de la « chair », par l'obligation où l'on m'avait mis de ne chercher mon plaisir que dans un domaine clandestin, dangereux, avilissant. Je n'étais donc pas, me dis-je, une aberration dans l'espèce humaine, mais seulement le produit d'une histoire. Mon cas cessait d'être un secret honteux : je le comprenais, désormais à la lumière de la raison. Immense fut le soulagement que j'éprouvai. Ce livre a marqué un tourment dans ma vie. *Avant,* je me prenais pour un monstre. *Après,* la faute de ce que je me trouvais être n'incombait plus à quelque défaut abject de ma nature, mais au divorce de mes parents, au caractère de ma mère, à une suite funeste, mais parfaitement avouable, d'erreurs pédagogiques commises à mes dépens. / Aujourd'hui, bien sûr, le principe même d'une "explication" me semble inadmissible. L'homosexuel est aussi naturellement ce qu'il est que l'hétérosexuel. [...] L'ouvrage de Jean Delay garde néanmoins une grande importance historique. L'homosexualité cessait d'être un mystère, pour devenir un accident. » *Gan.,* p. 115.

***la Grèce contaminée par l'Église, Corydon traîné au confessionnal, les bergers de Virgile livrés à saint Paul. Je fus moins sensible à la gracieuse légèreté de l'idylle qu'à la malédiction dont les amours de Georges et d'Alexandre sont punies. Gan., p. 104.***

C'est Robert Merle salué pour son « livre remarquable », *Oscar Wilde ou la destinée de l'homosexuel,* mais dont est critiquée la thèse qui « suppose que la sexualité normale de l'homme est orientée vers la femme : jamais Merle ne se demande si l'homosexualité n'est pas un simple désir, sans explication, sans genèse » (p. 113). Ce que Dominique Fernandez cherchait en fait dans ces années 50 où, âgé de vingt ans, il vivait dans l'oppression de la loi du silence, se sentant dans la double obligation de taire qui il était et de cacher ce qu'il désirait, n'était pas tant une permission, qu'un encouragement à parler et à créer, un exemple. On ne s'étonnera donc pas de l'absence ou de la rareté des références au *Corydon* ou à *L'Immoraliste* de Gide : l'auteur considère d'une part que le désir gidien est un désir plus pédéraste qu'homosexuel (il ne peut pas s'identifier pour cette raison à celui qui a, le premier en France, eu le courage de publier un livre exposant la qualité naturelle d'un désir qui réunit deux êtres du même sexe), d'autre part, que ces oeuvres ne s'adressent pas à sa génération (le débat n'est plus pour lui celui d'un érotisme solaire et poétisé, mais celui de la place que peut occuper dans la société un homme dont le désir ne coïncide pas avec la norme), et enfin que ces livres sont ceux d'un homme issu de la grande bourgeoisie qui, certes, a fait preuve de courage en les publiant mais qui n'a pas, en tout état de cause, risqué de perdre son travail ou de se voir rejeter...

Le processus d'identification (et de libération) n'a pas pu jouer, ni avec Proust, ni avec Gide ; quelle que soit l'admiration qu'il porte à ces écrivains et à leurs oeuvres, ce n'est pas de lui qu'elles parlaient, ce n'est pas de sa génération ou de son milieu qu'il était question. Seul restait finalement le roman de Marcel Guersant :

***Jean-Paul reste le premier roman homosexuel (et non plus seulement pédérastique et gracieusement élégiaque comme l'histoire racontée par Peyrefitte) jamais publié en France. La première affirmation publique, le premier cri de révolte, la première protestation d'innocence d'une race persécutée sans avoir choisi son sort. Cocteau, qui préparait son élection à l'Académie française, n'avait toujours pas avoué son Livre blanc, et Marcel Jouhandeau, l'irrégulier par excellence, ferait paraître en 1954 son Tiresias, apologie de la sodomie, sans nom ni d'auteur ni d'éditeur, dans une édition hors commerce à cent cinquante exemplaires. [...] Roger Martin du Gard lui-même, malgré sa renommée internationale, mourrait en 1958 sans avoir osé publier son grand roman homosexuel, Le Lieutenant-colonel de Maumort, auquel il travaillait depuis 1941 et qui ne paraîtrait qu'en 1983, vingt-cinq ans après sa mort. Gan., pp. 110-1.***

C'est dans ce désir littéraire que Dominique Fernandez 011s'est constitué cette bibliothèque qui témoigne de l'interdit qui pesait alors sur la question, une bibliothèque dans laquelle les romans sont très rares et témoignent de cette incapacité à se libérer, une bibliothèque où en revanche abondent les ouvrages de médecins, psychiatres ou psychanalystes qui proposent la répression ou la guérison.

Les livres que recherche Dominique Fernandez dans ces années noires restent à écrire, le travail de la recherche du plaisir et de l'écriture fernandezienne peut et doit donc

commencer. Il lui faut cependant trouver le moyen de renoncer à se retrancher prudemment dans un silence, qui, certes, le protège de tracasseries professionnelles, mais ne peut pas l'aider à trouver le plaisir, ni à devenir l'auteur de cette oeuvre qui reste à créer.

La constitution du roman fernandezien semble d'ailleurs être le produit naturel de cette quête d'une voix pour exprimer un désir réprouvé, minoritaire et considéré comme anormal par les médecins et les législateurs, par la société en général. La vaste culture que s'est constituée le romancier durant toutes ces années de recherche et de déception, la formation universitaire qui est la sienne, et le principal trait de caractère qui le caractérise, la combativité, sont autant de points qui l'inclinaient à rechercher un moyen de lutter avec les armes de l'écriture contre les préjugés et les injustices. Avant d'entrer en scène avec un roman à thèse [234], un roman qui se présente comme le témoignage exemplaire d'un homosexuel né dans les années 30 et ayant bravé les interdits, survécu aux menaces ou aux pièges, et gagné seul sa liberté, Dominique Fernandez s'adonne à une représentation historique de son désir avec *Porporino.* Dans ce roman où s'expriment non seulement un désir homosexuel (l'anachronisme n'est évidemment pas fait par l'écrivain) mais le thème du paria, l'écrivain réussit à ménager la part d'explication qui fait dès lors l'originalité de sa création romanesque : le Prince Sansevero, personnage inquiétant et fascinant, visionnaire et fou, est le personnage avec lequel l'auteur parvient à exprimer ses fantasmes, sa conception de la sexualité, son rêve. S'il confie l'originalité de sa pensée, la force de ses arguments et la valeur contestatrice de ses points de vue à un inventeur génial qui refuse de donner un tour utilitaire à ses inventions, qui s'enferme dans son souterrain pour donner libre cours à sa recherche esthétique, n'est-ce pas pour dresser une parabole de la fonction de l'écrivain, qui, comme le prince avance masqué ou caché, lie le génie à la transgression, doit trouver des subterfuges pour exprimer sa vérité et joue tout à la fois sur la séduction que son art exerce et sur la force de fascination et de répulsion qui se dégage de sa quête ?

La création de ce masque représente sans doute le premier indice d'une véritable libération : le romancier en faisant parler un autre, si différent de ce qu'il est au fond, mais partageant sa rêverie, a réussi à expliquer ce qu'il considérait jusque-là comme l'indicible et l'inavouable par le biais de la transposition et de l'évocation d'un pays qui représente pour lui la terre du plaisir et le lieu de la libération, d'une époque révolue et déjà déchue (le règne des castrats prend fin). Ce qu'il avait cherché à suggérer ou à évoquer dans ses premiers romans ne réussit à s'imposer avec clarté, à s'épanouir, que dans le cadre du roman historique, celui-là même qui lui permettra d'exprimer avec le plus de finesse sa pensée du plaisir.

Le roman quand il a pour cadre une histoire contemporaine continue cependant, même après cette libération, à se heurter à certaines difficultés, à des maladresses : on

[234] Il s'agit bien sûr de *L'Étoile rose,* qui présente aussi, comme *Le Rapt de Ganymède,* la somme de toutes les lectures et recherches entreprises par Dominique Fernandez. Dans le choix même du prénom du jeune Américain (Donald) qui initie David au vocabulaire d'une homosexualité qui s'organise pour se ménager des occasions de plaisir malgré la répression, ne peut-on pas voir une allusion à l'un des auteurs américains (Donald Webster Cory) qui les premiers ont décrit les « us et coutumes des homosexuels américains », à celui chez qui il a découvert le mot « gay » ? Voir *Gan.,* p. 108 à propos de *L'homosexuel en Amérique* (1951).

sent l'auteur moins à l'aise pour parler, avec des mots qui sont ceux de son époque sans pour autant être ceux de son milieu, des conditions de la recherche d'un plaisir qui visiblement le poussent à certains excès, à forcer le trait de portraits comme cela est le cas dès *L'Étoile rose* avec le personnage de Fag.

En 1971, nous l'avons vu, Dominique Fernandez s'est libéré de la psychanalyse en créant ce qu'il a appelé lui-même un roman freudien ; or, même avec l'invention d'un narrateur qui s'amusait des règles de la narration, qui montrait la désinvolture d'un romancier qui jouait avec son lecteur au jeu de la création d'un roman qui ne saurait être comparé à aucun roman jusque-là, l'écrivain n'a pas poussé l'audace assez loin pour se sentir la liberté d'exprimer enfin la raison véritable qui pousse Étienne à rompre ses fiançailles. La distance prise avec l'art romanesque ne provoque pas encore la liberté que trouvera plus tard le romancier.

En 1974, il publie *Porporino* et en même temps qu'il touche un public plus vaste, il atteint ce que l'on pourrait appeler sa vérité romanesque, faite d'un contenu idéologique qui s'adresse à toutes les générations de lecteurs, d'une part de rêve et de nostalgie, d'exotisme et d'évasion. Le succès du romancier confirme les talents du critique : il sent que le temps est venu sans doute de s'exprimer sans fards ni déguisement. C'est alors cette double reconnaissance professionnelle acquise dans les deux activités qu'il mène de front, de critique (auteur d'une thèse remarquée, de deux essais salués par de nombreux articles élogieux : *Le Roman italien...* et surtout *L'Arbre jusqu'aux racines*) et de romancier couronné par le prestigieux « prix Médicis » qui lui permettent de dire enfin ce qu'il est, ce qu'il pense, de s'engager au sein d'un mouvement qui est loin alors d'être à la mode, plus loin encore de faire l'unanimité dans le monde universitaire ou même dans le cercle de la littérature parisienne où il a réussi à se faire un nom et une place de premier rang.

1968 a permis de confirmer une libération sexuelle qui était amorcée dès le début des années 60 : il est temps pour lui, dans les années 70, de prendre position, de « sortir du placard », de mettre sa notoriété au service de la cause homosexuelle.

Rétrospectivement, c'est avec une grande sévérité que l'auteur du *Rapt de Ganymède* juge ceux qui auraient eu, avant lui, par l'autorité qu'ils avaient acquise auprès d'un vaste public par leurs travaux d'érudits, et par la place qu'ils occupaient dans l'Université française, l'occasion de faire entendre la voix du désir homosexuel en s'affirmant publiquement, mais qui n'ont pas voulu dire alors quelles étaient leurs raisons de s'intéresser à certains sujets de la littérature ou à la philosophie :

***Quant à Roland Barthes, on put constater sa lâcheté dans le petit livre qu'il publia en 1975 aux Éditions du Seuil, Barthes par Roland Barthes. Invité à parler de lui-même, un des maîtres à penser les plus prestigieux de son temps, qui aurait pu sans danger et dû se servir de sa notoriété pour modifier l'image publique de l'homosexuel, se déroba derrière des préciosités de langage. Un seul paragraphe sur « la déesse H. », débité sur un ton neutre, dépersonnalisé, comme s'il ne s'agissait pas de l'auteur lui-même. « Le pouvoir de jouissance d'une perversion (en l'occurrence celle des deux H. : homosexualité et haschisch) est toujours sous-estimé. » Quelle frayeur, quels chichis pour oser le mot ! L'homosexualité n'est mentionnée d'abord que par une majuscule, puis énoncée tout du long,***

***mais entre parenthèses, et accolée aussitôt à une autre « perversion », comme pour détourner l'attention. Surtout qu'on ne m'applique pas ce que je viens de dire ! proclame ce luxe de précautions, d'autant plus pitoyable que ce qui est dit est d'une indigence extrême. On n'apprendra quelque chose de moins vague que par des fragments d'un journal posthume (Incidents, 1986). Ce qui était prudence légitime pour les générations de Proust, Martin du Gard, Cocteau (mais Gide avait passé outre) me semble aujourd'hui pure et simple poltronnerie. Gan., p. 132. Il faudrait enfin parler des livres de Michel Foucault, directement intéressé, comme Roland Barthes, au sujet. Lui non plus ne s'est jamais décidé à apporter son témoignage personnel. Il n'a traité de l'homosexualité, dans les trois volumes de son Histoire de la sexualité (Gallimard, de 1976 à 1984), que par le biais de l'analyse historique, en s'appuyant sur les plus récentes des études consacrées à la Grèce antique. C'était prendre acte de la grande mutation intervenue dans l'observation et l'étude de l'homosexualité. Aujourd'hui la parole n'est plus aux médecins ni aux psychanalystes, elle est aux historiens. On regrettera la timidité de Foucault, sa crainte d'engager son autorité : la philosophie avait avec lui l'occasion, pour la première fois depuis Platon peut-être, d'influer directement sur les moeurs. Il a laissé ce rôle à des hommes qui n'avaient ni son prestige ni par conséquent son pouvoir de devenir des modèles pour la jeunesse. Gan., p. 133.***

Ce n'est pas tant le jugement du partisan de ce que l'on nomme aujourd'hui le *outing* (terme anglais pour désigner la dénonciation publique d'homosexuels qui, hommes politiques ou personnalités en vue, ont peur de révéler leur identité sexuelle et de perdre leur crédit, leurs avantages ou leur électorat) — attitude que réprouve d'ailleurs Dominique Fernandez au nom du libre choix de chacun de définir individuellement sa position[235] — qui s'exprime ici, mais le point de vue de celui qui aurait aimé s'appuyer sur l'exemple d'autres intellectuels français, qui se serait senti soutenu dans ses luttes et dans son travail et qui aurait peut-être ainsi évité le désagréable tribunal rennais réuni contre l'homosexuel, auteur de *Dans la main de l'ange.*

## 2)L'engagement du militant du plaisir

En 1978, élu au jury du prix Médicis, Dominique Fernandez publie son roman, *L'Étoile rose,* et décide de mettre sa plume au service de la cause homosexuelle en donnant des articles ou des entretiens (une vingtaine entre 1979 et 1999) à des revues spécialisées : *Masques, Gay Pied, Ex Æquo.* Ce mouvement d'engagement a été anticipé avec la publication d'*Amsterdam* où l'auteur décrit par le voyage la quête et la découverte d'un plaisir libéré de toute entrave.

235 Ainsi dans un court texte que Dominique Fernandez donne au *Nouvel Observateur* (7 novembre 1991) intitulé « Cessons d'être lâches » : « Il ne s'agit ni de plastronner ni de provoquer, mais tout simplement de s'affirmer tel qu'on est, sans honte comme sans forfanterie. Aujourd'hui, en tout cas, je trouve juste qu'on méprise le gay non parce qu'il est gay mais parce qu'il n'ose pas l'être ouvertement. Quiconque a les moyens intellectuels et sociaux de se déclarer et se dérobe à l'épreuve porte tort à l'ensemble du groupe et fait reculer d'un siècle la libération. En revanche, dénoncer les autres, selon la pratique de l'*outing* américain, me semble une triste résurgence du passé. On retourne aux vieilles méthodes de chantage qui sévissaient, précisément, dans la société rétrograde. À chacun de prendre ses responsabilités ; donner la chasse aux sorcières est une nouvelle preuve de lâcheté. »

L'engagement, le récit de l'histoire d'un militantisme homosexuel commencent donc avec le roman pour se poursuivre à l'aide des deux autres activités essentielles de l'écrivain, celles de l'essai et de l'article de presse. Autant *Le Rapt de Ganymède* apparaît comme le livre d'un bilan, celui d'un siècle d'histoire, celui qui vise à faire la synthèse et la présentation d'une culture homosexuelle constituée à travers les siècles et à travers les différentes formes d'art, autant *Le Loup et le Chien* est un livre dicté par les circonstances et l'actualité. Le premier essai pose le problème de la place de l'homosexuel dans la société en regard des lois qui l'ont jadis discriminé, rejeté et condamné, des lois qui tendent peu à peu à lui reconnaître des droits, le second est la réclamation d'un traitement égalitaire : le point de vue d'un écrivain au moment où la loi sur le Pacs est discutée à l'Assemblée Nationale.

Sans renoncer ni à sa culture, ni à cet art de la polémique qu'il a su développer, c'est bien l'écrivain qui s'exprime ici, dans le débat public et politique, avec ce qu'il sait, ce qu'il sent et ce qu'il souhaite. Car l'écrivain justifie et explique son militantisme par son histoire particulière sur laquelle il revient une fois encore, l'histoire de cette génération née dans les années trente qui a dû lutter et vivre sans modèle, dont le parcours est à la fois la recherche du plaisir, la crainte d'être condamné et la volonté de jouir d'une liberté identique à celle des autres hommes :

***Impossible, en ces années 1950, de me confier ni aux parents, ni aux professeurs, ni aux camarades. Impossible même de prononcer le mot « homosexualité ». Au lycée, en khâgne, à l'École Normale supérieure, à la Sorbonne, partout où j'ai fait de longues études, jamais on ne faisait allusion à l'amour entre deux hommes, entre deux femmes. On expliquait Virgile, Platon, Balzac, Rimbaud, Verlaine, sans souffler mot du sentiment qui inspire la deuxième Églogue, des moeurs qui sous-tendent la philosophie du Banquet, sans s'interroger sur l'arrière-monde d'où jaillissent les discours de Vautrin, sans évoquer les tempêtes qui avaient provoqué le coup de revolver de Bruxelles. Jamais d'articles dans la presse, aucune mention dans les médias, aucune image au cinéma ni dans la publicité. Véto absolu. Le jeune qui se découvrait homosexuel n'avait à sa disposition aucun modèle qui lui montrât autour de lui des semblables. Sans modèle, comment se construire, comment affermir son identité ? Mon cas n'était pas prévu dans l'économie de la planète. Je n'avais ma place nulle part. On a peine à s'imaginer aujourd'hui dans quel désert intellectuel j'ai dû apprendre à me connaître, sans avoir aucune chance de m'accepter. J'étouffais, sous cette conspiration du silence. Beaucoup de mes pareils, je l'ai dit, insuffisamment armés pour lutter, capitulaient, disparaissaient sans un mot. Entendaient-ils parler de Cocteau et de Marais, ils situaient ce couple dans un espace mythique qui n'avait aucun point de contact avec leur expérience quotidienne, avec leur réalité d'enfant seul et perdu. Deux Français moyens du même sexe vivant ensemble ? Impossible, radicalement impossible. Cette longue clandestinité à laquelle étaient condamnés les homosexuels, ce déni d'existence expliquent la soif de reconnaissance officielle qu'ils manifestent aujourd'hui. Loup, pp. 39-40.***

Ce livre est donc le produit d'une blessure et d'une déception, la réaction de celui qui, meurtri par la démission de la gauche et plus généralement par celle des députés qui devaient voter pour l'examen de la loi relative au Pacs, prend la parole, témoigne de ce qu'il a vu en séance et indique, de son point de vue, quelles sont les causes culturelles,

politiques, idéologiques et religieuses de cette dérobade, quelles sont les conséquences de cette lâcheté. C'est en son nom propre, en tant qu'homosexuel plus qu'en qualité d'écrivain, comme homme plus que comme artiste, que Dominique Fernandez fait valoir son point de vue, retraçant l'histoire de cette loi qui vise à accorder des droits d'égalité, à reconnaître enfin une partie de la société. Car ce qu'il nomme « la soif de reconnaissance » est aussi la réclamation d'une réparation sociale : l'histoire du Pacs est souvent dépassée, comme dans l'extrait cité précédemment, pour faire valoir des périodes particulièrement critiques de l'histoire de la société française.

Ainsi, l'auteur revient sur ce qu'il nomme « l'étoile rose, cette étoile jaune des homosexuels, qu'ils devaient porter dans les camps nazis, [qui] leur a été assignée dès les temps bibliques » (*Loup*, p. 41). Mais c'est après avoir fourni son interprétation des condamnations de l'homosexualité par la Bible, dans l'Ancien comme dans le Nouveau Testament, pour montrer non seulement le point de vue de l'Église sur la question mais la place qu'elle tient dans le débat. Là encore, la documentation de l'auteur ne peut pas être prise en défaut : il a lu et analysé tous les textes dans lesquels les voix importantes des grandes religions monothéistes se sont exprimées. Et son propre point de vue, à lui qui ne veut être rattaché à aucune de ces religions, qui a su montrer le destin d'un paria (Pier Paolo) dans la très catholique Italie et le parcours spirituel d'un jeune protestant (Friedrich) interpellant Dieu pour lui présenter sa conception de l'Amour pur, est de dénoncer ici l'étroitesse de vue de ces évêques qui rejettent, à travers l'idée du Pacs, la reconnaissance de l'homosexualité :

***Peut-on préjuger de la réaction du Christ, si les pharisiens avaient poussé devant lui un couple gay ? Jésus lui-même ne semble pas avoir été insensible à la tendresse homophile. Les peintres italiens de la Renaissance montrent, avec une constance qui indique un accord tacite de l'Église, puisqu'ils recevaient leurs commandes du clergé, le jeune et blond saint Jean couché sur sa poitrine. Je n'insinue rien d'obscène en disant cela. Je fais seulement remarquer que le christianisme étant une loi d'amour, aucune haine, aucune phobie n'a le droit de s'en recommander. La morale sexuelle a toujours été le point faible de la doctrine catholique. Jusqu'où peut aller l'amour que celle-ci autorise ? Si, par principe, elle se croit obligée de condamner l'homosexualité, elle ne s'interdit pas non plus de fermer les yeux, par indulgence ou par calcul. Le ciel, comme on sait, encourage aux accommodements. La persécution n'aurait pas été si rigoureuse, si les prêtres avaient été les seuls à l'exercer. Loup, p. 49.***

Mais les prêtres, justement, ne sont pas seuls à porter un jugement sur l'homosexualité ; avec le Pacs, la question des moeurs est devenue un enjeu politique, et bien rares sont ceux qui, parmi les hommes politiques, selon Dominique Fernandez, osent dire qu'ils sont favorables à cet acte de reconnaissance : « En l'an 2000, l'homosexualité continue à déranger, à quelque parti, à quelque courant qu'on appartienne » (p. 138). Il salue avec force le courage de femmes désintéressées qui se sont battues avec fougue pour défendre ce projet de loi. Aux premières lignes, se trouvent trois femmes dont Dominique Fernandez tient à saluer le courage et l'intelligence au moment même où « l'intelligentsia française est restée muette pendant les débats. Elle qui aime tant intervenir, sur tous les sujets, a ignoré celui-ci » (p. 138).

***Remarquons le rôle des femmes dans la défense et illustration du projet. Trois***

***femmes se sont distinguées, trois femmes hétérosexuelles. À gauche Élisabeth Guigou, ministre de la justice, et Catherine Tasca, présidente de la commission des lois. À droite, Roselyne Bachelot, députée RPR du Maine-et-Loire. Une femme hétérosexuelle est au-dessus de tout soupçon, si elle prend fait et cause pour les homosexuels. Un hétérosexuel mâle sera toujours gêné. Sur lui pèsera l'éternelle suspicion : peut-être en est-il ? Les femmes sont donc plus à l'aise, dans ce genre d'affaires. On ne les soupçonne pas d'être lesbiennes, on ne se pose même pas la question à leur sujet, parce que, au fond, leur sexualité n'est pas soumise au même espionnage, leur sexualité ne soulève ni curiosité ni réprobation. Pareille discrimination a valeur de symptôme : la société veille à ce que les hommes ne trahissent pas leur rôle viril, elle se montre plus coulante à l'égard des femmes. Gomorrhe dérange moins, choque moins que Sodome. Gomorrhe ne scandalise pas. [...] Pour une autre raison aussi, une femme est une alliée naturelle, dans la lutte contre la phallocratie. Une femme n'a pas la même vision de la famille que les adversaires du Pacs. La famille, telle que ceux-ci la défendent , est une création récente, qui ne remonte pas plus haut que le XIX^e^ siècle. C'est une institution bourgeoise, liée à l'essor de la bourgeoisie. Loup, pp. 28-9.***

Femmes et gays sont solidaires, liés dans cette conquête d'une société plus juste, selon Dominique Fernandez, même si bien sûr il y a des exceptions évidentes à ce constat. C'est en tout cas le rôle joué par Catherine Tasca qui demeure pour lui, de loin, le plus admirable et le plus intelligent : elle est la femme qui a su soutenir la lutte en dépit de la dérobade de son propre clan, le 9 octobre 1998, celle qui a eu les mots justes pour expliquer la raison de son combat, pour montrer la valeur de la cause qu'elle défendait :

***Inscrivons, au seuil de cette étude, les mots de celle qui a montré le courage le plus ferme et le plus constant. Parmi les hautes personnalités socialistes, c'est la seule dont la détermination n'a jamais faibli. Le but du Pacs ? « Admettre un vécu trop longtemps condamné au silence honteux et peureux, pour créer un nouveau droit de la personne. Permettre à des couples, homosexuels ou hétérosexuels, unis par un engagement de vie commune, de sortir d'une discrimination infamante et d'un non-statut angoissant. » (« Juste Pacs », par Catherine Tasca, dans Libération, septembre 1998.) Loup, p. 30.***

Mais le courage de ces trois femmes n'empêche pas la sottise d'autres représentantes du peuple français, et c'est là la jubilation de l'auteur d'un pamphlet contre les préjugés, idées reçues, contre-vérités ou autres bêtises qui peut prendre toute sa mesure. Dominique Fernandez intitule l'un des chapitres de son plaidoyer pour le Pacs : « Sottisier ». Relevant, non seulement dans les articles mais dans le courrier des lecteurs de différents journaux, les réactions qu'a pu susciter le Pacs, il dresse une liste qu'il livre presque sans commentaires ni fioritures pour montrer que la sottise se suffit à elle-même et pour conclure : « aucune catégorie sociale ni aire géographique n'a le monopole de la bêtise ». Mais c'est avec deux championnes de la cause anti-Pacs que Dominique Fernandez déchaîne sa verve, se délecte dans la caricature et montre par la provocation le fond de son jugement sur Christine Boutin (députée RPR) et sur Évelyne Sullerot (sociologue).

Pour la première, c'est une double rencontre qui sert de portrait, apparition d'abord lors de la séance marathon de l'examen du projet de loi puis rencontre sur le plateau

d'une émission de télévision, « Le Gai Savoir ».

***Pendant les joutes parlementaires, adversaires et partisans se sont affrontés, parmi les huées, les lazzi, les insultes. Madame Christine Boutin, députée UDF des Yvelines, se distingua par un discours inaugural qui dura plus de cinq heures. Auteur d'un livre : Le « Mariage » des homosexuels ? Cucs, Pic, Pacs et autres projets législatifs (Critérion, mai 1998), envoyée au feu par son clan, surnommée la pasionaria de la guerre contre le Pacs, elle débita pendant une partie de la nuit des affirmations péremptoires, insensible aux railleries, fonçant droit devant elle, non sans un certain courage. Elle s'était dopée aux pâtes et au miel, ce qui ne l'empêcha pas de lâcher quelques lapsus savoureux. « Le Pacs n'a rien de baisable..., je veux dire de paisible », se reprit-elle, impavide sous les hurlements de rire. Boulotte, habillée en teintes pastel, très Française moyenne, commettant les fautes de langage des Français moyens (« débuter mon discours », a-t-elle dit, ignorant que ce verbe est intransitif), elle emploie souvent un mot pour un autre, dérapages qui en disent long sur les fantasmes qui la hantent. Quelques semaines plus tôt, elle avait lancé, en pleine séance, à l'adresse de Patrick Bloche, défenseur socialiste du projet : « Oh ! qu'il est mignon ! » Homophobe, la dame en bleu dragée ? Elle s'est défendue de l'être. « Je voulais dire : oh ! qu'il est gentil ! C'est une maladresse. » Loup, p. 32.***

On est presque étonné, malgré les quelques détails du portrait physique qui viennent étayer la caricature morale, de la gentillesse de Dominique Fernandez à l'égard de celle qui a brandi une Bible en séance, qui n'a jamais baissé la garde, réclamant au nom des valeurs familiales et morales qu'elle est censée défendre le retrait du projet de loi. C'est sans doute cette combativité, cette naïveté aussi qui la lui rendent finalement sympathique[236], les moqueries qu'il lui réserve sont en tout cas moins acerbes (et comportent comme une sorte de trait de compassion) que celles qu'il réserve à celle qu'il surnomme « la vieille Sullerot, momie pétrifiée dans sa bonne conscience féministe des années 1950 » (p. 144), à laquelle il reproche de colporter un des lieux communs de la psychanalyse qui a gâché sa découverte du plaisir et sa quête de liberté :

***Elle [Évelyne Sullerot] disait tranquillement, pour justifier sa méfiance des homosexuels et son opposition au Pacs, projet de bonheur, donc projet inutile, selon elle, à des êtres voués par essence au malheur : « Mon père, un psychiatre, me répétait toujours : Je n'ai jamais rencontré d'homosexuels heureux. » Mme Sullerot est une sociologue réputée. Si son dentiste lui dit : « De toutes les dents que j'ai soignées, pas une seule n'était saine », sans doute croit-elle que toutes les mâchoires, irrémédiablement, sont pourries. Loup, p. 39.***

La rédaction de ce livre où, homosexuel, Dominique Fernandez s'engage dans la lutte pour la reconnaissance des droits d'une minorité correspond sans doute à l'une des dernières occasions de se rendre utile, d'agir avec efficacité, de mettre sa plume au service d'une cause, d'être — malgré le romancier qui est en lui et qui ne voit que désavantages à remporter ce dernier combat sur le mépris de la société à l'égard des homosexuels — présent dans ce débat. Il voit là d'ailleurs le seul engagement possible, utile, l'engagement individuel. S'il comprend le besoin de défoulement d'une population opprimée dans une manifestation comme celle de la Gay Pride, il porte cependant un

[236] Voir *Loup,* pp. 143-4.

jugement assez sévère, analyse avec lucidité les implications véritables de ce défilé joyeux.

***La Gay Pride de Paris : bravo ! Le carnaval, la fête, mais aussi le sérieux d'un défilé politique. Seulement, est-ce vraiment la fin de la clandestinité, de la persécution ? Que 60 000 gays dansent et chantent devant la population médusée, est-ce bien le signe qu'une communauté homosexuelle s'installe victorieusement en France, que les dernières résistances vont être vaincues, les derniers problèmes réglés ? Sans faire l'esprit chagrin, je voudrais exprimer des réserves. Je ne crois pas qu'une telle manifestation publique fasse avancer beaucoup les choses. Ceux qui y ont pris part étaient déjà affranchis. Ils sont sortis dans la rue comme les couples républicains, jadis, allaient s'amuser le 14-Juillet à la Bastille. Une occasion de rire, de se défouler, mais non de se libérer : car les gays de la Gay Pride sont, en énorme majorité, des gays déjà libérés, des gays d'après la prise de la Bastille. Et puis : que nous ont montré les médias ? La petite frange de folles rigolotes et de moustachus body-building qui ont animé le cortège. Les médias représentent l'opinion commune. L'opinion commune, et donc la majorité homophobe, aura retenu que les nouveaux gays n'ont pas changé d'un iota par rapport aux pédales classiques, que leur grande affaire reste de se maquiller et de se tortiller, et que cette fameuse communauté qui fait la une des journaux n'est qu'un ramassis de tantouses méritant l'indulgence apitoyée des plus tolérants, le mépris tranquille de la France profonde. Est-ce ainsi qu'on va bouger celle-ci ? « Le Courage est individuel [237] »***

Par cette attitude, il se place sans doute en marge du mouvement actuel qui se veut festif, affichant coûte que coûte un air de libération. Pour Dominique Fernandez, non seulement tout n'est pas gagné, mais il reste, avec le lot de victoires à remporter, des rançons à payer, et c'est là justement l'autre versant de son discours, de cette attitude qui le dispose au dédoublement, qui fait de lui d'une part un homme et un citoyen qui, gay, réclame des droits, rédige ce plaidoyer qu'est *Le Loup et le Chien*, et qui, d'autre part, romancier, sent bien qu'il est en train de perdre les fantasmes et l'auréole fascinante de l'exclu qu'il avait obtenus avec sa place de marginal. C'est à ce titre-là qu'il écrit le dernier chapitre de son essai, reprenant le titre même du plaidoyer : les survivances homophobes que le Pacs (désigné comme une nouvelle « Affaire Dreyfus » révélant les lâchetés des uns et des autres, coupant en deux une nouvelle fois la France) a fait exprimer y sont décrites et expliquées.

« Le Loup et le chien » est un titre à double référence, d'une part une référence immédiate que n'importe quel lecteur aura identifiée à la fable de La Fontaine et d'autre part une référence à l'un des livres qui ont marqué l'apparition du thème de l'homosexualité dans la littérature française, montrant une homosexualité libre mais sans être esthétisée, celle que représente Michel Tournier dans *Les Météores* (1975). Pourquoi le chien hait-il le loup ? Pourquoi, de son côté, le loup refuse-t-il d'accéder au confort du loup ? Autrement dit, qu'a-t-il à gagner, qu'a-t-il à perdre, celui qui comme Dominique Fernandez est créateur, trouve l'inspiration et la source de son imaginaire dans sa

***[237] Article publié, dans Le Nouvel Observateur du 6 juillet 1995, avec un autre de Didier Éribon sous le surtitre « Après le succès de la Lesbian and Gay Pride : Pour ou contre l'activisme homosexuel ? », l'ensemble étant précédé d'une présentation par Laurent Joffrin.***

marginalité, en se réveillant accueilli par la société, frère et égal de tous ses concitoyens ?

Les réponses, déjà exposées dans *Le Rapt de Ganymède* [238] sont reprises ici avec plus de force :

***L'homosexuel continue à gêner, à déplaire, à irriter, parce qu'il est perçu comme un être libre, affranchi des chaînes qui entravent le commun des mortels. Pas de sacrement, pas de contrat, pas de communauté des biens, pas d'enfants : aucun bagage social, le seul lien étant le plaisir que l'on se donne mutuellement, lien dénouable à tout moment, pacte révocable d'un jour à l'autre. Beauté inouïe de ces liaisons, qui ne tiennent que par la force et la pureté du désir réciproque, sans avoir besoin de s'appuyer, comme les unions conjugales, sur les béquilles du sacrement, du patrimoine, de la filiation. Léger et gai, l'homosexuel traverse la vie en se jouant : cette image hante l'hétérosexuel chargé de progénitures et de valises conjugales, « attelé au lourd chariot de la perpétuation de l'espèce », selon la mémorable formule de Michel Tournier dans Les Météores. « La haine du chien enchaîné à l'égard du loup libre et solitaire [239] », voilà ce qu'éprouve l'homme accablé de responsabilités familiales envers l'insolent qui le défie. Si insolent qu'il a rejeté le mot savant d'homosexuel, qui puait la pharmacie et reflétait la condescendance médicale, l'apitoiement distingué de la société dominante, pour s'appeler tout simplement gai. Loup, p. 162.***

Le Pacs représente un risque de banalisation et de normalisation auquel ne peut pas être insensible celui qui a grandi, qui s'est construit dans la différence, dont l'oeuvre repose entièrement sur la conscience individuelle d'une marginalité. Mais Dominique Fernandez le rappelle en conclusion : « Le Pacs n'est pas obligatoire. Aux gays de choisir, entre le printemps ludique et l'été mûr, entre le jeu et les responsabilités, entre la traque libertaire et l'engagement réfléchi » (p. 165), et, entre enjeu social et définition individuelle, l'écrivain ne peut hésiter car :

***[...] les gays n'ont pas tout à gagner d'une loi qui, en améliorant leur condition, rabaisse leur image et altère leur essence. Le Pacs met à leur gueule de fauve la muselière du toutou. André Gide, consulté sur l'opportunité du projet, se fût récrié. Quoi ! Renoncer à ma singularité d'hérétique, pour me fondre dans le moule commun ! Jean Genet, encore plus catégorique, se fût esclaffé. Ce que vous me proposez, c'est un marché de dupes ! Si vous m'enlevez les stigmates du paria, je perds du même coup la gloire de l'élu ! Loup, p. 164.***

## 3)L'échec du renoncement au plaisir ou les limites de l'ascète

Militant du plaisir *et* ascète ? Cette nouvelle alliance de termes, — la dernière pour tenter de parachever le portrait psychologique et moral d'un écrivain aux multiples facettes —, a de quoi surprendre ; elle correspond pourtant profondément à l'éducation dont Dominique Fernandez est issu : une conception rigoureuse de l'existence et du temps tournée vers le travail. Celui qui montre la supériorité des civilisations orales, son goût pour la

[238] Voir dans *Le Rapt de Ganymède* (pp. 282-4) les nombreuses citations des *Météores*, reprises ici dans ce dernier chapitre du *Loup.*

***[239] Voir Michel Tournier, Les Météores, Gallimard, 1975, pp. 110, 125, 126.***

gourmandise, celui qui parle de la beauté et de l'amour comme des deux pôles nécessaires à son existence est aussi un homme qui a soin d'éviter les excès, qui s'entoure de garde-fous, un homme pour qui le laisser-aller physique trahirait déjà un laisser-aller moral ou psychologique. C'est donc cette recherche de la maîtrise de soi qui justifie un mode de vie soumis aux règles d'une diététique dont il est l'inventeur. Conserver la mesure en toute chose, n'accepter de laisser aller ni au *farniente* ni aux débordements orgiaques, c'est sans doute sa façon à lui de lutter contre l'angoisse de la mort :

***Chacun est libre de s'empiffrer et de se saouler à sa guise : mais s'il mange trop, il tombera malade, et s'il dépasse une certaine dose d'alcool, cet excès peut être mortel. « La nature elle-même ne supporte pas la complète liberté », dit Bernard. « Toute plénitude, peut-être, porte en elle le ferment de sa destruction. Tout ce qui se réalise trop parfaitement appelle le germe exterminateur », explique-t-il à Marc outré. Gan, p. 292.***

À travers l'oeuvre romanesque [240], on trouve de nombreux exemples de ce que l'on pourrait appeler cet ascétisme fernandezien qui montre qu'un régime de vie, incluant non seulement des principes alimentaires mais des horaires et des principes sexuels, est nécessaire pour parvenir à une maîtrise de soi : ce sont là les traces d'un ascétisme dont l'auteur est lui-même un adepte pour s'autoriser avec plus de délices le plaisir qu'il circonscrit à une occasion, à la rareté d'un instant. Sans vouloir trouver en ses personnages des doubles parfaits, les indications qui concernent Bernard dans *La Gloire du paria* ou Rachid dans *Nicolas,* — ces deux romans, dont l'intrigue se situe dans une époque contemporaine de celle de leur écriture —, montrent assez bien la représentation que se fait l'auteur d'une alimentation ordinaire : des repas simples, frugaux et rapides [241].

Justifié par les occupations professionnelles et par le souci de ne pas laisser un besoin devenir une préoccupation, l'alimentation revêt toutefois, même dans ce réalisme du quotidien qu'il ne faudrait d'ailleurs pas confondre avec des comportements plus radicaux (le personnage végétarien, comme Franz [*Am.*] ou M. Prigent [*Paria*], est toujours assimilé à une sorte de mystique ou de demi-fou qui entretient un dialogue inquiétant avec des forces invisibles), un rôle doublement symbolique, dans la mesure où elle représente le mode de vie d'une catégorie sociale et où elle annonce aussi les caractéristiques d'une attitude face au plaisir.

Ces deux romans de Dominique Fernandez, qui ne sont pas de ses oeuvres majeures présentent des points communs : tous deux mettent en valeur l'histoire d'un personnage (Bernard ou Rachid) qui appartient à cette génération d'homosexuels qui a connu la libération des moeurs après avoir vécu dans le silence et la crainte. Tous deux sont comme rattrapés par leurs vieux démons puisque, après avoir cru vivre en dépit de cette liberté sexuelle qui les a dépouillés de leur identité morale, ils se sont trouvé chacun un moyen d'entretenir le rêve d'une autre vie : Bernard en s'imaginant poursuivre seul les rites d'une clandestinité imaginaire, Rachid en préférant renoncer à son désir en se mariant avec Juliette.

[240] Voir *supra,* première partie, chapitre III.

[241] *Paria,* pp. 51, 138. *Nicolas,* pp. 149, 243.

***Mythologie de tête, mais qui lui suffisait. Sa devise : se tenir constamment « sur le brèche » ; « en attente ». « Prêt. » Prêt à quoi ? À rien, en réalité. Il n'avait aucune envie de reprendre son existence vagabonde et pleine d'aléas ; mais à condition de pouvoir se dire qu'il la reprendrait s'il voulait, au moment où il voudrait. Profondément attaché à Marc, il feignait en somme d'avoir les coudées franches — toujours à cause de la survivance de l'interdit. Chercher sans cesse, draguer — non par désir de trouver, mais par peur de s'avouer : « J'ai trouvé. » Il lui fallait croire, pour accepter le bonheur qu'il en retirait, que leur relation était précaire, révocable. Paria, pp. 46-7.***

Bernard, par ce jeu, se donne l'illusion de l'instabilité, sans croire tout à fait à son propre rite, ou plutôt à son simulacre de rite. Ses déambulations nocturnes dans le métro ou dans les rues parisiennes ne lui apportent que le frisson de l'éventualité d'une aventure, prémisse d'un plaisir sans réalisation, elles ne constituent pas en tout cas une initiation à la libération des moeurs, comme le montre la méprise dans laquelle est tombé Bernard à propos des *backrooms* :

***À la suite d'une indiscrétion de Xavier, le plus « mondain » de leurs amis, toujours porté par franchise ou enclin par malice à semer la zizanie dans les couples, le jeune homme avait appris que Bernard fréquentait aussi les backrooms du Polichinelle et de l'Arquebuse. Du moins, l'avait-on vu s'enfoncer dans ces arrière-salles sans lumière, les témoignages, par la force des choses, s'arrêtant au seuil des ténèbres. Cette nouvelle avait d'abord fâché Marc. Il lui semblait que son ami n'avait pas besoin de courir des risques inutiles, en se mêlant à cette foule sournoise stimulée par l'anonymat des ébats, où le plaisir consiste à s'abandonner à des caresses, quelquefois des assauts plus crus, dont l'auteur garde dissimulé son visage grâce à l'obscurité complète. On pouvait en outre attraper, [...] n'importe quelle maladie [...]. Les craintes de Marc s'évanouirent le jour où Bernard amena lui-même la conversation sur ce qu'il appela le black room du Castor, un nouveau local à la mode. — Comment as-tu dit, Bernard ? — Le black room du Castor. — On ne dit pas : black room ! On dit : backroom, chambre placée en arrière. — Ah ! je croyais... fit Bernard, mortifié de cette bévue mais surtout déçu par le manque d'imagination de la population gay. Chambre noire : pièce entièrement close, remplie de spectres condamnés à tourner en rond dans l'opacité d'une nuit perpétuelle ; course d'ombres ne connaissant ni trêve ni répit ; expiation collective d'un péché obscur : il avait fantasmé sur cette métaphore de l'enfer. Ramené aux proportions banales d'une annexe lucrative, le backroom du Castor cessa de l'attirer. Paria, pp. 63-5.***

La nature même de ce fantasme explique la méprise et la conduite de Bernard : ce qu'il recherche est au fond une preuve de la négation de la permissivité, le signe patent que la satisfaction du désir reste un acte lié à la clandestinité, à l'ombre et à la faute. Le recours à un vocabulaire religieux indique avec force le lien établi entre le plaisir et le châtiment, entre la sexualité et la faute. Car Bernard aurait la certitude de se nier lui-même s'il renonçait à l'idée que son plaisir n'est pas déterminé par un interdit social. Dominique Fernandez, en créant ce personnage, intègre un héros d'un nouveau genre dans son univers romanesque, un homme qui non seulement reste attaché à la lutte pour obtenir une reconnaissance sociale au point de ne se satisfaire d'aucun signe de progrès, mais qui se trouve aussi dans l'incapacité de se reposer dans la satisfaction d'une relation

stable, qui a besoin de se sentir menacé, quitte à menacer lui-même le confort de son univers. Le sida, dans ces circonstances, est une véritable providence : la peur d'un nouveau fléau réactive les peurs ancestrales et la haine de la majorité pour les minorités touchées, victimes traitées en coupables, de plus, Bernard peut pousser jusqu'au bout sa critique de la permissivité, montrer qu'il avait raison en soutenant l'incompatibilité de la liberté avec son désir. Après le fantasme des *backrooms*, celui de la maladie. Ce dernier ne sera pas remis en cause par Marc qui comprend que la sérénité de Bernard sera acquise au prix de cette ultime méprise :

***— Le plus important, bien sûr, c'est Bernard lui-même. Se voir abandonné par ses amis, boycotté par ses lecteurs, mourir dans le sentiment qu'on est un réprouvé, quelle fin horrible... Tu vas lui porter cet article où il apprendra qu'il est victime d'un stupide accident, d'un hasard de distribution des flacons... Rien d'autre... Le voilà disculpé aux yeux du monde... C'est en somme une erreur judiciaire, réparée à temps... On l'a condamné pour un crime qu'il n'avait pas commis. — Je ne lui porterai pas cet article, dit Marc. — Mais le fait est prouvé, archiprouvé, répéta Nicole, se méprenant sur la réaction du jeune homme. — Écoutez, Nicole. Il y a des semaines que je n'adresse plus la parole à personne, que je n'ai personne à qui me confier. Vous étiez une bonne amie de Bernard. Faites l'effort de comprendre que pour lui, savoir qu'il meurt d'un accident, d'un hasard, ce serait une découverte affreuse. Quand je vous ai vue, ma première pensée a été : « Oh ! enfin une visite ! Comme Bernard sera heureux ! » Eh bien non, Nicole, il ne faut pas que vous alliez l'embrasser. Je ne lui dirai même pas que vous êtes venue. Il a besoin de se dire qu'il est abandonné par tous, que le monde lui est hostile et qu'il meurt en paria. Si vous lui ôtez cette conviction, vous enlevez tout sens à sa maladie, et il mourra vraiment désespéré. [...] — Bernard n'est pas taillé à notre mesure. Non seulement il ne cherche pas à être acquitté, mais il supplierait le tribunal de ne pas le renvoyer libre. Laissons-le croire que le monde le juge coupable et le condamne. Qu'il meure avec l'illusion d'avoir contrevenu à ses lois, c'est le plus beau cadeau que nous puissions lui faire. Paria, pp. 243-5.***

La critique de la permissivité, celle d'une mode qui invite à goûter sans limites à tous les plaisirs existe aussi chez Dominique Fernandez lui-même : il voit dans cette course effrénée dont on ne retire rien, d'une part, la faillite de l'art et du roman en particulier qui, sans contraintes à respecter, sans règles à transgresser, se voient privés de leur fonction première, celle de révéler la nature des rapports humains, et d'autre part, un appauvrissement général de la société : quoi de plus déprimant en effet que de trouver le plaisir sans l'avoir cherché ?

La voie choisie par Bernard n'en est pas une : elle repose sur la complicité amoureuse de Marc qui entretient en lui le mythe d'une maladie mortelle imposée comme un châtiment par le caprice du destin qui, en le choisissant comme victime, confirme son élection. Mais une autre voie est tentée par Dominique Fernandez pour renouveler cette interrogation sur le plaisir, en créant le personnage de Rachid dans *Nicolas*.

L'histoire, le drame de Rachid mérite d'être résumé avant même d'examiner la solution qu'il croit trouver pour échapper à l'omniprésence d'un plaisir facile devenu une marchandise comme une autre, un fait de civilisation, un article de la panoplie l'homme

moderne. Dominique Fernandez, fidèle à sa conception des personnages, en fait un héros né doublement marginal : petit-fils d'émigrés algériens et homosexuel, il a bravé les interdits pour satisfaire ses désirs, a milité pour revendiquer ses droits que, sitôt acquis, il a considérés comme le signe d'une décadence individuelle, l'altération de son identité, la vulgarisation de son plaisir, et c'est alors qu'il a non seulement renoncé à son désir, mais a choisi l'autre voie, celle qu'il nomme lui-même, hésitant sur l'adjectif à employer, « une vie plus... plus normale » (p. 138) en épousant Juliette et en fondant une famille. Parcours paradoxal, ambiguïté profonde de ce personnage qui ne suit qu'une logique, celle de se mettre en danger :

***Je me suis marié. Pourquoi, moi aussi, du grand nombre, puisque désormais j'en faisais partie, ne pas adopter les habitudes, les avantages, la possibilité d'avoir une vie régulière, pignon sur rue, des enfants ? À condition, bien entendu, d'éviter la facilité, l'embourgeoisement, le train-train. Juliette n'est pas n'importe qui. Tu la connais : belle, autoritaire, indépendante, passionnée sous une apparence de froideur. Elle avait tout pour plaire à celui qui, loin de vouloir se « ranger », comme la malveillance en a répandu le bruit, ne cherchait au contraire qu'à retrouver le risque. Les émotions et l'insécurité de ma jeunesse, Juliette me les rendait. J'affrontais un nouveau danger, en me mesurant à une femme de cette trempe. Notre mariage n'irait pas tout seul, c'était à prévoir. Nous n'avions pas signé un pacte à vie, mais un engagement provisoire, révocable à tout moment. La partie, entre nous, ne serait jamais gagnée. Me lancer dans une aventure de ce genre, n'était-ce pas beaucoup plus neuf, plus audacieux, plus aléatoire, que de traîner dans le Marais ? Nicolas, pp. 139-40.***

Le mariage avec Juliette constitue donc encore pour Rachid, au moment où Nicolas fait son apparition, une nouvelle aventure, le deuxième mouvement de sa vie, celui où il a renoncé à la facilité du plaisir par dégoût de la permissivité mais non sans en avoir fait la critique violente dans un « hebdomadaire de gauche à fort tirage », en écrivant par exemple : « Tout est permis, à présent, tout est possible. Que dis-je ? Tout est obligatoire. [...] Ceux qui ont longuement rêvé à des partenaires inaccessibles, ceux qui se sont consumés pour des idoles hors de portée, comprendront la déception et l'amertume d'un homme à qui les plaisirs sont offerts comme les pommes au marché ? » (p. 114). Or, l'arrangement trouvé par le couple pour satisfaire une commune exigence de sentiment de précarité est remis en question avec l'arrivée dans leur vie de Nicolas. Jeune Russe parfaitement insensible au monde qui l'entoure, ignorant des dommages que son comportement peut causer, il séduit par un charme irrésistible et inspire à Rachid la tentation de ce que l'on pourrait appeler une troisième vie, caractérisée cette fois par le défi de l'amour courtois.

Situation extatique, contemplation à distance de l'aimé avec défense de transformer en un commerce charnel ce qui doit rester une relation idéale : c'est la conception de l'amour que se forge Rachid dans son adoration de Nicolas. Rien de commun donc, ni avec sa première existence de « délices et de joies du défi » ni avec la deuxième qui apparaît comme un pacte intellectuel, une bravade morale : c'est du moins ce que pense Rachid et ce qu'il tente de démontrer à Antoine.

***Nicolas n'est pas un objet de désir. Je l'abîmerais en le touchant. [...] Oh ! je n'ai pas besoin de Juliette pour sentir, entre Nicolas et moi, une barrière***

***infranchissable ! Les règles de l'amour courtois, qui empêchaient Dante d'adresser la parole à Béatrice et le paralysaient en présence de la jeune fille, au point qu'il n'osait même pas la saluer dans la rue, me tiennent à distance du jeune Russe plus sûrement qu'aucune surveillance d'épouse ou jalousie de cerbère. — Quel type étrange tu fais, Rachid ! C'est vrai que tu as failli entrer dans les ordres, autrefois. — Les quelques mois que j'ai passés au monastère m'ont beaucoup appris. Dans la religion, le plus précieux ne peut être atteint. Ni le tabernacle sur l'autel, ni le ciboire dans le tabernacle, ni l'hostie dans le ciboire. Voilà en quoi le cloître diffère le plus du monde. Serais-tu capable d'éprouver, dans le manque, dans l'impossibilité de rejoindre ce que tu aimes, la plénitude du sentiment amoureux ? Non, n'est-ce pas ? Toi et tes semblables, Antoine, vous perdez une dimension essentielle de l'amour. [...] Ce qu'il y a de beau avec Nicolas, c'est qu'il me pousse au mouvement contraire : à garder la distance , à me tenir à l'écart, à rester au loin. En somme, l'amour pur, dissocié de la possession. Nicolas, pp. 143-4.***

L'idéal de Rachid réunit les éléments d'une religion : l'extase, au point d'en devenir aveugle (il croit contempler la fenêtre derrière laquelle se trouve Nicolas et prend conscience de « sa bévue » en apercevant « la grosse fille de la concierge[242] »), l'adoration distante, l'amour spirituel ; mais, dans ce roman pas plus que dans *L'Amour* où l'idéal de l'amour pur de Friedrich se conclut par la fuite du jeune peintre et par le suicide merveilleux de son ami Franz, l'amour pur, — c'est-à-dire, ici, une relation amoureuse sans possession et même sans geste amoureux, un lien maintenu seulement par la force d'un désir jamais satisfait, — n'est pas montré comme un bien humain, comme une fin réalisable pour le héros.

Acculé dans ses retranchements, non seulement par l'attitude soupçonneuse de Juliette, puis par la preuve qu'elle lui apporte de l'humanité de celui qu'il a pris pour un dieu, par les provocations d'Henri Sauterot, mais surtout par ses propres contradictions, Rachid doit bientôt comprendre que son idéal est une quête de l'impossible, qu'il ne peut continuer à brûler d'un désir qui n'est pas le sien, que la *fin'amor* n'est pas envisageable dans la vie réelle. Son renoncement au plaisir est un échec.

Cet échec n'est pas tant le produit de sa réflexion qu'une prise de conscience provoquée par son propre corps : comme dans les épisodes de fiasco entre Porfirio et Constance ou entre Friedrich et Franz, le corps s'exprime à la place de l'esprit, et celui dont le lecteur ne saura jamais à quoi il ressemble, puisqu'il n'est jamais décrit, comme une sorte de héros fantôme, pour avoir voulu vivre à la hauteur d'un dieu, dans le mythe d'une relation idéale, puis pour avoir voulu éprouver la force de cet idéal, doit finalement tirer le constat de son échec :

***Ces bordées de mots inusuels dans sa bouche, sonnaient-elles au moins la victoire, comme le clairon sur le champ de bataille ? Hélas pour Rachid, s'il faut dire la vérité, celle-ci était moins glorieuse. Il avait beau, à force d'injures, d'obscénités, chercher à s'exciter, comptant, comme un charretier, faire avancer sa mule à coup de braillements orduriers, la mule n'avançait pas. Recroquevillée, ratatinée, toute fripée, toute flasque, elle refusait le service, bête rétive ou***

[242] *Nicolas,* p. 210.

***flapie. La panne ! La panne minable ! La panne honteuse ! Jamais dans sa carrière de gay, Rachid n'avait connu le fiasco. Nicolas, pp. 267-8.***

Rachid n'a pas pu résister à la tentation. Cependant son échec est double, en réalité, puisqu'il n'a pas été en mesure d'aller jusqu'au bout de son désir de dégradation de son idéal, son corps ayant refusé de se soumettre à ce désir, et il ne peut plus, non plus, après cet épisode qui l'a déshonoré, continuer à se jouer la comédie de l'idéalisation : ce personnage complexe qui, développé, aurait été vraiment fascinant, représente l'échec du renoncement au plaisir, la preuve que, dans la représentation fernandezienne de l'existence, la quête du plaisir est bien considérée comme le propre de l'homme, et que, si celui-ci, voulant imiter les dieux, y renonce (ou a l'ambition d'y renoncer), il s'expose aux tragédies les plus violentes, offrant son corps au bourreau ou sacrifiant, comme Rachid, la personne qui représentait une sorte d'équilibre...

Une fois encore, la leçon du Sud, la leçon du désir qui, ailé, léger et tout-puissant, guide les personnages, est celle qui s'impose, elle seule permet la vie, elle seule, selon Dominique Fernandez, est vraiment à la portée de l'homme.

"Cyberthèses ou Plateforme" - © Celui de l'auteur ou l'autre

# CONCLUSION

Aventure d'un écrivain et d'un homme, qui, certes, n'a pas été le premier à réclamer le droit de trouver son plaisir (d'autres avant lui dont Gide avec *Corydon* avaient montré la voie), cette oeuvre se manifeste par son originalité profonde. Mais c'est, paradoxalement, avec le sentiment d'être un initiateur qu'il entreprend sa quête de l'expression du plaisir, avec l'idée que sa génération ne peut se retrouver dans celles qui l'ont précédée dans cette voie, qu'il lui reste tout à dire sur ce continent brûlant de la conscience. L'évolution même de l'idée de plaisir dans cette oeuvre romanesque montre comment l'auteur a procédé par tâtonnements.

Évoquer l'obsession du plaisir, comme une tentation à laquelle on ne peut succomber parce qu'elle est illicite et indicible, constitue son premier mouvement : ses quatre premiers romans, qu'il range dans la « littérature du placard » parce que ses héros souffrent d'un mal qui demeure mystérieux qui les empêche de goûter à la vie et qui les rend par cela même supérieurs aux autres hommes, sont des oeuvres de l'évitement. Le plaisir y est partout présent, pôle attirant et menaçant, mais partout repoussé : ces héros de l'échec ne peuvent trouver un plaisir qu'ils s'empêchent de rechercher. Leur échec tient au refus de se laisser aller à saisir des occasions de vivre. C'est sans doute une des raisons pour lesquelles il leur manque toujours un peu d'épaisseur : le romancier évoque leur complexe sans en exprimer la cause, il les suit dans leur errance et leurs mises en péril, mais la vie, avec toute son ambiguïté, n'a pas encore gagné le centre de cette création. C'est une population en attente de devenir, adolescente encore parce qu'elle n'a pas encore voulu prendre la pleine mesure du chemin à parcourir pour découvrir les moyens de trouver et de voir le plaisir, qui s'offre et se dérobe au regard du lecteur. Ces

jeunes hommes vivent dans une quête de l'absolu qui les plonge non pas dans l'expérience relative du plaisir, mais dans la recherche autodestructrice du néant, ils ne sont pas tentés par le bonheur qu'ils pensent hors de leur portée mais par l'absolu de l'échec qui les rend héroïques. Accepter des occasions voluptueuses serait un signe de déchéance au regard de leurs idéaux qui leur imposent de renoncer à la facilité et à l'ordinaire du reste de la population.

Car c'est aussi toute idée de comparaison qu'ils refusent. Leur existence, leur mode de vie en font des hommes à part, incomparables et exemplaires. Ces personnages sont des héros par excellence. En cela, on reconnaît déjà une dimension du héros fernandezien qui tient à cette nature, à cette psychologie hors du commun. Mais tandis que ces modèles des premiers romans sont des êtres d'exception sans autre signe que leur intelligence (les particularités de leur identité, leur homosexualité, n'apparaissent qu'à l'occasion de scènes violentes, d'affrontements), les modèles suivants introduiront, quant à eux, avec leur affrontement à la société tout entière (et non plus seulement au cercle restreint de quelques individus) en raison de leur quête du plaisir, un motif puissant de marginalité et d'originalité : leur qualité d'artistes ou d'intellectuels.

La quête du plaisir ne peut s'exprimer qu'à partir du moment où la quête d'identité avec tous ses enjeux devient le motif central de la narration. Il faut d'abord accepter de se chercher, de prendre la mesure de son moi, pour se lancer dans l'aventure de ce qui reste une transgression des lois sociales, un défi contre l'ordre moral. Dire qui l'on est pour dire son plaisir. Le récit a la valeur rétrospective du bilan et parfois de la confidence : le narrateur se révèle par la nature même du plaisir qu'il a recherché, par les épreuves qu'il a surmontées pour l'obtenir, et d'autre part, ce plaisir, la satisfaction ou plus généralement l'insatisfaction qu'il provoque donnent lieu à une nouvelle définition psychologique du héros, au parachèvement de son portrait moral. Le refus comme la recherche du plaisir, son absence comme son omniprésence sont donc le signe non seulement de l'importance capitale de la question dans cette oeuvre mais de l'emprise qu'elle exerce.

Or, ce plaisir ne coïncide pas avec une idée de débauche, car la notion de plaisir est étroitement liée à celle d'une règle et d'une loi. On voit ainsi que rien ne menace tant l'existence d'un héros que la disparition des interdits. Le plaisir s'inscrit dans une vision de l'existence que l'on pourrait qualifier de baroque dans la mesure où elle est toujours accompagnée, dans une alliance de termes, de l'idée de souffrance et d'effort, qu'elle est conditionnée par le sentiment du danger, par la conscience que toute chose a une fin. La leçon baroque (et avant cela, le principe épicurien) qui rappelle à l'homme qu'il doit se hâter de jouir n'est cependant pas suffisante pour définir ce que l'on pourrait nommer la morale fernandezienne. Il n'y a d'extase et de volupté que liées au combat acharné que l'on doit mener pour les goûter. Si le plaisir s'offre à portée de main, il cesse alors aussitôt d'être un plaisir pour devenir le lot du commun, d'une humanité ordinaire, il n'a plus aucun attrait, vidé de son sens et dénué de ses enjeux, il perd enfin sa valeur esthétique, ne pouvant plus être le moteur ni la source d'inspiration de la création artistique.

C'est sans doute l'une des raisons de la passion de Dominique Fernandez pour l'art baroque, sa fascination pour les extases de saintes ou de saints qu'il compare à des héroïnes d'opéra : ces représentations, ces théâtralisations du plaisir se fondent sur l'alliance de notions contraires, elles montrent que la douleur extrême coïncide avec le

plaisir le plus vif mais s'inscrivent aussi dans le domaine de l'exceptionnel, de la volupté fabuleuse, formidable et monstrueuse. C'est à ces excès des sensations et des sentiments que l'écrivain s'intéresse, c'est sur leur image qu'il bâtit sa réflexion et sa création. Ses héros sont donc non seulement des doubles possibles de sa propre identité mais des reflets déformés, grandis, magnifiés par leurs défauts et par leurs qualités, de types psychologiques non pas simplifiés comme le sont les personnages de l'opéra, mais au contraire rendus plus complexes par l'approche romanesque. Leur plaisir est une expérience extraordinaire et unique. Il correspond parfaitement à l'idée et à la morale que dégage l'auteur de cette question : il ne saurait être pour lui de plaisirs sans fin, d'expériences répétées sur un mode monocorde, le plaisir et sa recherche se manifestent dans une progression, un crescendo qui conduit à la révélation suprême de soi, et à la mort, instant de délivrance et de souffrance extrêmes, de volupté sans retour.

Enfin, le plaisir conduit encore à d'autres foyers d'interrogations, à d'autres thèmes et à d'autres questions, comme le montre le vif et intelligent essai que Dominique Fernandez a tout récemment consacré à la beauté[243]. Comment douter, après tout ce chemin parcouru sur le territoire du plaisir que la beauté soit non seulement l'aiguillon de toute la recherche fernandezienne mais l'illusion aussi que recherchent toutes ses créatures dans leur quête de l'art et dans leur initiation amoureuse ? Ainsi, c'est un hasard heureux que, au moment où ce travail cherche sa fin et sa conclusion, paraisse ce dernier ouvrage qui trouve tout naturellement sa place ici, comme une porte ouverte sur un débat nouveau : le labyrinthe du plaisir menant à celui de la beauté.

La beauté, source de plaisir, mais aussi source de questionnements et de remise en question de ses propres expériences voluptueuses prodiguées par les occasions de la vie et de l'art, est finalement définie, après en avoir vérifié les sens dans les domaines de l'amour et de l'art, comme une « pure utopie », mais, avant d'en venir à ce final ouvert de la réflexion, examinons encore avec l'auteur le sens de la beauté et ses implications dans le domaine du plaisir :

***La beauté physique d'un être humain éveille une soif ardente, un désir furieux de possession. Loin d'être intemporelle, elle est précaire, liée au temps, fragile, fugace. Être amoureux, c'est lutter contre le temps. Si je dis : « Je t'aime », j'ai conscience qu'il faut me hâter, tendre une main prompte vers ce qui tend à m'échapper. L'amour est toujours inquiet, anxieux. Contempler une statue rassure. Contempler un être de chair et de sang angoisse. La beauté d'un corps est plus souvent source de damnation que de salut. La Beauté, p. 88.***

Celui qui a déclaré que ce qu'il craint plus que tout au monde est de « cesser d'être amoureux[244] », montre ici non seulement sa conception de la beauté et du plaisir mais de la vie aussi. Conception qui une fois encore n'est pas sans évoquer la leçon baroque ; signification qui montre, une fois encore, comment, pour l'écrivain, la création et l'existence ont part liée non pas avec l'intemporel, l'infini et l'éternel, mais avec la force et la violence de l'instant : l'intensité de l'événement amoureux, le désir de la jouissance et

243 Dans *La Beauté,* par Zhu Cunming et Dominique Fernandez, 2000.

244 Conclusion de sa propre notice « nécrologique », rédigée pour le *Dictionnaire* de Jérôme Garcin. (Paris : François Bourin, 1989), p. 198.

de la possession de l'autre, l'admiration de l'oeuvre d'art sont des instants de profondes révélations.

***Krasavitsa ! Boginya ! Angel ! Beauté ! Déesse ! Ange [245]! Passion physique, mais étroitement associée à un élan vers l'au-delà. Sous la banalité des mots, éclate la véhémence de la revendication spirituelle. Même l'amoureux le plus ardent, le plus sensuel, ne peut s'empêcher de vénérer, à travers la « Beauté » qu'il désire charnellement, la créature « divine », « angélique », messagère de l'autre amour, de l'amour absolu auquel tout être aspire. La Beauté, p. 129.***

Composer avec l'instant du désir pour se donner l'illusion de l'éternité, n'est-ce pas aussi une des fonctions de l'oeuvre d'art et du roman, un des buts que poursuit Dominique Fernandez depuis qu'il écrit ? Le plaisir, l'amour et la beauté : trinité fernandezienne qui résume à elle seule la voie empruntée pour survivre, pour vivre et pour créer, bannière sous laquelle tout grand projet littéraire peut se ranger, — non qu'il en réinvente les termes, mais il en revisite la signification avec ses images et avec ses personnages.

***[245] Hermann à Lisa, dans La Dame de Pique, livret de Tchaïkovski, d'après Pouchkine. [note de D.F.]***

# CHRONOLOGIE BIOGRAPHIQUE SUCCINCTE DE DOMINIQUE FERNANDEZ

## 1894

*18 mars.* Naissance à Paris de *Ramon* Maria Gabrié Adéodato *Fernández* de Artéaga, citoyen mexicain. Son père, Ramon Maria Bonaventura Adéodato Fernandez de Artéaga, né le 14 juillet 1871, issu d'une famille aristocratique mexicaine, fils de l'ambassadeur du Mexique à Paris et lui-même entré dans la carrière diplomatique (attaché à la légation de Paris jusqu'en 1898, il sera consul à Marseille en 1899 ; en 1904, promu deuxième secrétaire à l'ambassade du Mexique à Paris), avait épousé en 1893 Jeanne Adeline Andréa Gabrié (1868-1961), de bonne bourgeoisie toulonnaise, fille unique d'un homme de lettres à la brève carrière (Pierre-Alfred Gabrié, 1840-1911) et d'une femme de grand caractère (Marie Riffey, 1843-1903) qui nourrissait elle aussi des goûts et des ambitions littéraires et était « montée » s'installer à Paris, avec sa fille Jeanne, dès la fin des années quatre-vingts.

*Octobre.* Ambassadeur à Paris depuis 1884, le grand-père de Ramon Fernandez

quitte son poste et rentre définitivement dans son pays. Son fils, avec femme et enfant, l'accompagne pour un séjour de quelques mois.

# 1901

Naissance d'un second enfant de Ramon et Jeanne Fernandez : Jean Félicité Reynold, qui meurt à moins de six mois. Le jeune Ramon vit alors à Paris, rue Spontini, entre deux femmes aux personnalités très marquées, sa mère et sa grand'mère Gabrié, tandis que son père et son grand-père paraissent de caractères assez effacés.

# 1904

*Octobre.* Le ménage Fernandez va passer l'hiver au Mexique ; Ramon a dix ans et demi : c'est son second et dernier séjour dans « son pays ».

# 1905

*13 juillet.* Rentré à Paris, le père de Ramon meurt, à trente-quatre ans, des suites d'une chute faite au Mexique lors du domptage d'un cheval sauvage.

# 1907

Jeanne Fernandez quitte le XVI$^{e}$ arrondissement pour s'installer rue de l'Odéon. Ramon entre au lycée Louis-le-Grand, où il fera de brillantes études littéraires (baccalauréat en 1912).

# 1914

Ramon a vingt ans mais, étranger, n'est pas mobilisé. Il prépare en Sorbonne une licence de philosophie (obtenue en 1916).


"Cyberthèses ou Plateforme" - © Celui de l'auteur ou l'autre

# 1916

Ramon fréquente les milieux mondains, soumet ses premiers vers à Robert de Montesquiou, son premier roman (« un gros et maladroit roman », dira-t-il, sur « le délicat problème de la pédérastie » ; une grande partie du manuscrit, longtemps cru détruit ou perdu, en sera retrouvé par son fils Dominique en 1992) à Marcel Proust, qui reconnaît en lui une nature de grand critique.

# 1922

Ramon publie ses premiers articles et se lie avec Jacques Rivière, directeur de *La Nouvelle Revue Française.*

# 1923

*Janvier.* Avec sa contribution (« L'Accent perdu ») au numéro d'*Hommage à Marcel Proust* de *La NRF,* Ramon inaugure sa collaboration à la revue, collaboration qui durera jusqu'au dernier numéro (juin 1943) de celle-ci, alors dirigée par Drieu La Rochelle (soit quelque 210 articles et notes critiques en vingt ans). Du « Message de Meredith », paru en novembre 1923, Charles Du Bos dira que c'était « le début le plus éclatant auquel nous ayons assisté depuis la guerre ».

# 1925

Ramon Fernandez adhère au Parti socialiste (SFIO).

*27 août — 6 septembre.* Ramon Fernandez participe à la décade littéraire de Pontigny (« L'autobiographie et la fiction »). Il y fait la connaissance d'une jeune agrégée de lettres (la plus jeune agrégée de France), ancienne Sévrienne, élève préférée de Paul Desjardins à qui la lie une vive amitié amoureuse : Liliane Chomette, née le 1er avril 1901 à Saint-Anthème, petit village montagnard d'Auvergne, fille d'un modeste ménage d'instituteurs de campagne ; ils se fiancent peu après (« C'est l'enlèvement d'Europe ! » s'écrie Desjardins). — Jusqu'en 1939, Ramon sera l'animateur le plus brillant des Décades de Pontigny.

# 1926

Ramon Fernandez publie son premier livre : *Messages* (Éd. de la NRF), recueil de huit études. Il entre au Comité de lecture des éditions Gallimard.

Il épouse *Liliane Chomette.*

# 1927

Naissance d'*Irène,* premier enfant de Ramon et Liliane Fernandez (elle a pour marraine Rosita de Castries ; elle sera agrégée de philosophie, fera sa carrière dans l'enseignement secondaire et soutiendra en Sorbonne, le 13 juin 1992, une thèse de doctorat d'État sur *Mythe et rationalité dans l'oeuvre de C. S. Lewis*).

Par décret du Garde des Sceaux (Louis Barthou) en date du 20 mai, Ramon est naturalisé Français.

# 1928

Ramon Fernandez, *De la Personnalité* (Au Sans Pareil) et *Morceaux choisis de Marcel Proust* (Éd. de la NRF).

# 1929

*25 août.* Naissance, à Neuilly, de **Dominique Fernandez** *,* second enfant du ménage. Il a pour marraine la vicomtesse Yvonne de Lestrange (ci-devant duchesse de Trévise), avec qui Ramon Fernandez avait été lié avant son mariage.

Ramon Fernandez publie *La Vie de Molière* (Éd. de la NRF).

# 1931

Ramon Fernandez, *André Gide* (Corrêa).


"Cyberthèses ou Plateforme" - © Celui de l'auteur ou l'autre

# 1932

Ramon Fernandez publie son premier roman, *Le Pari* (Gallimard), que couronne le prix Fémina. Célèbre, séduisant et fêté, familier des plus grands écrivains de l'époque, il mène une vie mondaine et intellectuelle brillante, passionné de danse et de voitures de course : il est très absent de son foyer, où le jeune Dominique grandit (sujet à de violentes crises d'asthme, ce qui lui impose de fréquents séjours en montagne), entre une mère très aimante, très attentionnée, mais peu démonstrative dans son affection, austère et rigoriste, à la vie intellectuelle active et exigeante (elle est professeur au lycée Charlemagne, puis au lycée Victor-Duruy de 1936 jusqu'à sa retraite en 1966) mais soucieuse de donner à ses enfants une éducation conforme à de stricts principes, — une soeur aînée elle-même très remarquable, qu'il aime beaucoup mais à l'ombre de laquelle il n'est pas toujours facile de vivre, — et une grand'mère très autoritaire et possessive, qui adore son fils et n'a jamais accepté son mariage avec une jeune fille sans fortune (Jeanne Fernandez est alors devenue une journaliste de mode, à *Vogue,* très connue et influente).

*Octobre.* Avec Emmanuel Berl, Ramon Fernandez fonde l'hebdomadaire de gauche *Marianne.* Il y donne, jusqu'en 1940, des centaines d'articles et de notes critiques.

# 1934

*Mai.* Après les événements du 6 février, Ramon Fernandez publie dans *Commune* (revue de l'Association des Écrivains et des Artistes Révolutionnaires, dirigée par Barbusse, Gide, R. Rolland et P. Vaillant-Couturier) un « Commentaire » où il remercie la droite d'avoir fait de lui « un communiste, ou bien peu s'en faut, [...] en tout cas, révolutionnaire ».

# 1935

*Juillet. Les Violents* (Gallimard), second roman de Ramon Fernandez.

# 1936

*Juillet. L'Homme est-il humain ?* (Gallimard).

Séparation de Ramon et de Liliane Fernandez. Ramon, un peu grisé par le prix

Fémina, attiré par « l'action », conservant comme une blessure sa non-participation à la guerre de 1914-18 et le fait de n'avoir pu porter l'uniforme français, s'est de plus en plus tourné vers la politique — tout en se rendant compte qu'il se fourvoie (il ne publie aucun livre littéraire entre 1935 et 1943) ; par à-coups, il fuit ses contradictions dans l'alcool, qui dégrade profondément sa santé. Son ménage — dont l'harmonie avait été, dès le début, menacée par l'attitude possessive de sa mère — en a pâti.

# 1937

Ramon adhère au PPF de Jacques Doriot, pour qui il nourrit une grande admiration (bientôt déçue). Jusqu'en 1940, il donne de très nombreux articles au quotidien de Doriot *La Liberté,* ainsi qu'à l'hebdomadaire du PPF, *L'Émancipation nationale.*

# 1939

Les parents de Dominique Fernandez divorcent. Tous deux se remarieront, Ramon en 1940 avec Élisabeth Bouwens, très belle jeune femme, de bonne bourgeoisie conservatrice, Liliane en avril 1946 (après la mort de Ramon) avec Angelo Tasca, un des principaux leaders antifascistes italiens (1893-1960), père de trois enfants d'un premier mariage (et d'une fille, Catherine, née le 13 décembre 1941 d'une liaison que Liliane ne lui pardonnera pas — elle lui interdira toute relation avec elle et refusera de la rencontrer ; Catherine Tasca sera, en 1988, ministre dans le gouvernement Rocard).

Dominique et sa soeur habitent avec leur mère à Paris jusqu'à ce que, la guerre ayant éclaté, les deux enfants sont envoyés à Pontigny, où ils resteront chez les Desjardins jusqu'à Pâques 1940. Le bibliothécaire del'Abbaye tente en vain de lui apprendre à jouer du piano...

# 1940

*5 avril—3 août.* Engagé volontaire (il a quarante-six ans) comme soldat de deuxième classe, Ramon est cantonné à Bourges. On lui propose de partir pour l'Angleterre et de rejoindre la France Libre ; il y renonce, cédant aux représentations véhémentes de sa mère...

*Mai.* Au moment où les troupes allemandes vont entrer dans Paris, Yvonne de Lestrange emmène Irène et Dominique passer l'été dans son château de Chitré, dans le Poitou.

*Décembre.* Ramon Fernandez collabore à *La NRF,* que les autorités allemandes

d'occupation ont encouragée à reparaître sous la direction de Drieu La Rochelle ; avec une trentaine de chroniques littéraires, le nom de Fernandez sera présent au sommaire de tous les numéros de la revue, sans exception, qui paraîtra jusqu'au mois de juin 1943.

À onze ans, Dominique, déjà sûr de sa vocation d'écrivain, écrit soixante pages d'un roman, *Oeil de feu,* dans l'esprit des romans d'Indiens de Gustave Aimard (dont il a lu et relu *Les Trappeurs de l'Arkansas*) ; il donne à son héros le nom de *don Ramon...*

# 1941

*Mars.* Ramon Fernandez (Céline écrit alors de lui qu'il est « charmant dans ses écrits, immonde dans ses propos »...) publie dans *La NRF* un courageux hommage à Henri Bergson (juif...), qui vient de mourir.

*Septembre.* Après avoir passé l'été, avec sa mère et sa soeur, dans un petit village montagnard des environs de Grenoble (il y conçoit un profond dégoût pour la montagne...), Dominique Fernandez entre au lycée Buffon, proche de la place de Breteuil où il habite : « Un très bon type ! », aimé de tous, témoignera plus tard un de ses camarades de l'époque, Claude Guiblin, dans ses mémoires où il se rappelle la composition française en 64 alexandrins rendue un jour par le « petit nouveau ».

*Octobre—novembre.* Ramon Fernandez fait partie (avec Brasillach, Chardonne, Drieu, Jouhandeau...) de la délégation française qui participe au Congrès des intellectuels européens organisé par les Allemands à Weimar.

« J'avais douze ans, je crois, lorsque je me suis forgé ma mythologie personnelle : bien avant de soupçonner que les premiers germes déposés dans mon imagination par mes lectures et mes visites au Louvre détermineraient mon orientation sexuelle. En regardant les statues grecques de la petite salle du "Cavalier Campin", l'*Endymion* de Girodet ou le *Jeune Homme nu assis au bord de la mer* de Flandrin, en apprenant par coeur les vers de Racine où Phèdre tremble des pieds à la tête et succombe sous l'horreur d'un amour impossible, je devinais que : 1. je grandirais à part des autres, intéressé par des choses dont je ne pourrais parler à personne autour de moi ; 2. cette situation serait une source de tourments sans fin ; 3. mais aussi le signe d'une secrète et merveilleuse élection. » (*Le Rapt de Ganymède*).

# 1942

*Septembre.* Au lycée Buffon, Dominique se lie avec un nouvel élève, Olivier Larronde, très beau garçon et futur poète (1927-1966) ; ils décident d'écrire ensemble une tragédie en vers — transposition de *Roméo et Juliette* pendant la guerre de Vendée en 1794. Cette amitié passionnée restera dans le souvenir de l'écrivain comme la première association, en lui, de l'attrait de la beauté masculine et de la poésie, de la création littéraire.

# 1943

Sentant sa santé ruinée, Ramon a travaillé d'arrache-pied. Il publie cette année-là ses quatre derniers livres : *Marcel Proust* (Éd. de la Nouvelle Revue Critique), *Balzac* (Stock), *Maurice Barrès* (Éd. du Livre Moderne) et *Itinéraire français* (Éd. du Pavois).

# 1944

*2 août.* Ramon Fernandez meurt à cinquante ans d'une embolie, trois semaines avant la libération de Paris ; il est enterré le 5 août au cimetière Montparnasse. Pendant de nombreuses années, son nom et son oeuvre seront tacitement frappés d'interdit : pour le fils, le père est plus que jamais absent.

Grâce aux Jeunesses Musicales de France (fondées cette année-là par René Nicoly), Dominique découvre la musique, qui était totalement absente de son foyer familial, et fréquente régulièrement les concerts donnés à la salle Gaveau et au théâtre des Champs-Élysées ; il a sa première grande émotion à l'audition de la *Symphonie inachevée* de Schubert.

# 1946

Dominique Fernandez, après ses études secondaires au lycée Buffon, entre dans la khâgne du lycée Louis-le-Grand, où il a pour professeurs, entre autres, le philosophe catholique Étienne Borne et l'historien marxiste Émile Tersen. Quatre années (1946-50) capitales pour sa formation. Il n'a pas cessé d'écrire (non plus des « tragédies à la Rostand », mais des vers très « mallarmo-valéryens »). Adolescent, il se revoit « complètement neurasthénique et suicidaire, pendant des années au bord de la névrose » ; « j'ai vécu dans un frigidaire », dira-t-il à une amie...

# 1948

*Août.* Premier voyage à l'étranger : en Angleterre (Londres, Cambridge). Premier texte publié, signé « Dominique Ramon-Fernandez », dans la revue que François Mauriac a lancée en janvier, *La Table ronde* : une brève nouvelle, « L'Amour Sorcier ».

# 1949

*Été.* En auto-stop, il sillonne toute l'Allemagne.

# 1950

*Juillet.* Dominique Fernandez est admis (à son troisième essai) à l'École normale supérieure, où sa solide formation classique (grec, latin, allemand ; c'est un excellent germaniste, qui a fait plusieurs « séjours linguistiques » en Allemagne et en Autriche, et, s'il déteste l'Allemagne matérialiste de l'après-guerre, celle du « miracle économique », c'est un amoureux passionné de celle, romantique, du début du XIX$^{e}$ siècle) doit naturellement le conduire à préparer l'agrégation d'allemand.

*Août.* Voyage à Rome (c'est l'« Anno Santo »), avec un groupe de jeunes Normaliens emmené par l'abbé Brien, aumônier de l'École. « Je me suis rendu compte, après coup, que j'ai mis le pied en Italie le jour où Pavese s'est tué, c'est-à-dire le 27 août 1950. Mais, à l'époque, j'ignorais tout de lui. » Découverte enthousiaste et libératrice de l'Italie : il en revient décidé à apprendre l'italien et à préparer licence et agrégation d'italien. Conversion au catholicisme — bref épisode sans lendemain, mais il est baptisé, avec François Mauriac pour parrain.

*Novembre—décembre.* Retourne en Italie, boursier à l'Université catholique de Milan ; visite Venise, Ravenne...

# 1951

*Juin.* Second texte dans *La Table ronde,* signé « D. R.-Fernandez », long essai sur Stendhal et Pascal (issu d'une dissertation écrite en khâgne) : « Un trop étonnant disciple ». Et il signe à nouveau « Dominique Ramon-Fernandez » un compte rendu de deux livres sur Stendhal dans *La Gazette des Lettres* du *15 juillet.*

*Juillet—août.* Séjour en Autriche : Salzbourg ; découverte-choc de *Wozzeck*.

*Septembre.* Dominique Fernandez passe l'année universitaire à l'École Normale de Pise. Ayant fait l'emplette d'un scooter Lambretta, il sillonne toute l'Italie du Nord et du Centre.

# 1952

*Été.* Premier voyage en Grèce, d'où il rentre en traversant la Yougoslavie.

Octobre. Ayant obtenu en Sorbonne sa licence, il choisit de consacrer à Savonarole son diplôme d'études supérieures et, muni de lettres d'introduction de son professeur, se rend à Rome pour y travailler toute l'année sur les dossiers de la Bibliothèque Vaticane ; aussitôt rebuté par les énormes et poussiéreuses liasses de parchemins, il se tourne vers l'Italie moderne et commence un mémoire sur Cesare Pavese, qui s'est suicidé deux ans plus tôt et dont on parle alors beaucoup à Rome. Il fait la connaissance de Diane de Margerie (alors mariée à un Italien), qui deviendra sa femme en 1961.

# 1953

*Été.* Cet été-là, et tous les étés suivants jusqu'en 1989, Dominique le passe en Italie (Sud, Sardaigne, Sicile).

Il fait la connaissance du fils d'un prince russe en exil, Igor Demidoff (qui sera le dédicataire de *L'Écorce des pierres*), avec qui il sera très lié — platoniquement amoureux — pendant quatre ou cinq ans ; il vit souvent dans sa famille, y a sa chambre, y apprend assez de russe pour pouvoir lire Tchékhov dans le texte original.

# 1954

*Mai.* Il se présente pour la première fois à l'agrégation d'italien — au terme d'une année particulièrement noire et où il s'est trouvé incapable d'effort et de travail. Après son échec à l'écrit du concours, il décide de quitter l'appartement de sa mère et prend une chambre en ville.

# 1955

*Février.* Premier article dans *La (Nouvelle) Nouvelle Revue Française* (qui reparaît depuis janvier 1953) : il y collaborera très régulièrement pendant dix ans — désormais sous la signature « Dominique Fernandez », ce qui provoque la colère de sa grand'mère qui lui reproche de renier son père.

*Juin.* À la suite de son article (dans *La NRF* du 1er juin) sur *La Jeunesse d'André*


"Cyberthèses ou Plateforme" - © Celui de l'auteur ou l'autre

*Gide* (qu'il a lu d'une traite avec enthousiasme, dans le train entre Amiens et Paris et fort avant dans la nuit qui suivit), Jean Delay souhaite le rencontrer et Yvonne de Lestrange (sa marraine) les invite tous deux dans son château d'Écharcon.

*Juillet.* Dominique Fernandez est le deuxième des quatre candidats reçus à l'agrégation d'italien. Il envisage alors de consacrer une thèse de doctorat à Pavese.

*Septembre.* Nommé professeur au lycée d'Amiens, il y enseigne durant les deux années scolaires 1955-56 et 1956-57.

# 1957

*Été.* Nouveau voyage en Grèce, emmené par Alfred Fabre-Luce (oncle de Diane de Margerie) avec un groupe où se trouvent Félicien Marceau, François Nourissier, Valéry Giscard d'Estaing...

*Septembre.* Mis à la disposition des Affaires étrangères, Dominique Fernandez est nommé professeur à l'Institut Français de Naples, avec la perspective d'y rester six années. (Il devait d'abord être envoyé à l'université catholique de Milan, mais sa nomination s'est heurtée à un veto fondé sur un rapport de l'évêque d'Amiens qui mentionnait sa présence à un meeting contre la guerre d'Algérie, ce qui le fit considérer comme un dangereux communiste.) Il y écrit *L'Arbre et le Fleuve,* tragédie en trois actes qui ne sera ni représentée ni publiée. Il fréquente le théâtre San Carlo (ce qui l'oblige à s'acheter un smoking...) et s'enthousiasme pour l'opéra italien (qu'il méprisait jusqu'alors) après avoir vu *La Forza del Destino* chanté — il ne l'apprendra que plus tard — par Renata Tebaldi, Boris Christoff, Franco Corelli et Bastiani : les quatre plus grandes voix d'opéra de l'époque.

# 1958

*Février.* Invité à donner une des conférences hebdomadaires de l'Institut, il parle de Roger Vailland (*La Loi,* prix Goncourt trois mois plus tôt, est déjà célèbre en Italie). À peine a-t-il évoqué le communisme et l'érotisme du romancier que le directeur, M. Pasquier, « se dresse comme un ressort, s'écrie que la conférence est suspendue, éteint lui-même les lumières et pousse dans la rue la foule »... Violemment semoncé par M. Pasquier, puis par le Consul général, Dominique Fernandez est renvoyé en France.

*Avril.* Le premier livre de Dominique Fernandez, *Le Roman italien et la crise de la conscience moderne,* paraît chez Grasset, dans la collection « La Galerie » dirigée par Georges Lambrichs, qui a réussi à l'attacher à la maison de la rue des Saints-Pères au moment où, avec l'appui de Marcel Arland (co-directeur, avec Jean Paulhan, de *La NRF*), il allait signer un contrat avec les Éditions Gallimard...

*Septembre.* Réaffecté au lycée de Rennes, il y passe une « année abominable ».

Jusqu'en 1960, à côté d'articles de critique littéraire, Dominique Fernandez assure aussi, en partie, la critique dramatique à *La Nouvelle Revue Française.*

# 1959

*Janvier.* Lambrichs quittant Grasset pour Gallimard, le directeur de la maison, Bernard Privat (neveu de Bernard Grasset), propose à Dominique Fernandez un emploi à plein temps, comme directeur de « La Galerie », ce qui va lui permettre de se mettre en congé de l'enseignement pendant trois ans. Il créera d'ailleurs une autre collection chez Grasset, « Les Chemins de l'écriture » (qui veut accueillir « des textes de jeunes écrivains français et étrangers [où] les recherches, l'insolite, l'insolence, les promesses [trouveront] leur place »), puis restera membre du Comité de lecture.

*Septembre.* Publication de son premier roman, *L'Écorce des pierres* (Grasset, coll. « La Galerie »).

*29 octobre.* Premier article publié dans *L'Express.* Mais sa collaboration reste intermittente, jusqu'en 1964.

# 1961

*Mars.* Mort de Jeanne Adeline Gabrié, grand'mère de Dominique Fernandez.

*2 mai.* Dominique Fernandez épouse Diane de Margerie (née le 24 décembre 1927), fille et petite-fille d'ambassadeur, petite-nièce d'Edmond Rostand, divorcée d'un premier mariage dont elle a un fils, Fabrizio. Journaliste, traductrice de l'anglais, elle sera à partir de 1974 l'auteur de plusieurs romans — et, en 1985, d'un essai autobiographique, *Le Ressouvenir,* où « R. » désigne son premier mari et « D. » Dominique Fernandez.

*Juillet.* Voyage de noces, en Espagne et au Portugal.

# 1962

*Avril.* Après avoir paru en deux livraisons dans *La NRF, L'Aube,* deuxième et court roman de Dominique Fernandez, paraît chez Grasset.

Afin de lui permettre d'achever sa thèse, l'Éducation Nationale détache Dominique Fernandez au Centre National de la Recherche Scientifique, pour trois années.

*Été.* Diane (« Pili Brunda » dans *Mère Méditerranée*) ayant fait construire une petite maison en Sardaigne, le jeune couple y passera deux ou trois étés.


"Cyberthèses ou Plateforme" - © Celui de l'auteur ou l'autre

# 1963

*Mars.* Publication chez Gallimard de *Cesare Pavese, le « vice absurde »* de Davide Lajolo, traduit par Dominique Fernandez.

# 1964

*19 novembre.* Il donne un article au n° 1 du *Nouvel Observateur,* et y collabore de temps à autre jusqu'au printemps 1971.

# 1965

*Avril. Mère Méditerranée* (Grasset), qui devient rapidement le premier grand succès de librairie de Dominique Fernandez. Le livre obtient le prix de la Tisanière, qui récompense « le meilleur essai de l'année littéraire ».

15 juin. Invité par la Télévision suisse à écrire le texte d'un reportage sur la mafia, Dominique Fernandez arrive à Punta Raisi, l'aéroport de Palerme.

Été. Diane vend sa maison de Sardaigne ; Dominique, celle d'Aix-en-Provence qu'il avait héritée de son père (et dont la locataire avait fait une maison de passe), et en acquiert une dans le village de Portopalo (qu'il appellera Calataporto dans Le Radeau de la Gorgone), à l'extrême pointe méridionale de la Sicile, où il séjournera deux mois chaque été jusqu'en 1989.

Septembre. Voyage en Irlande.

Octobre. Élu « chargé d'enseignement » par le Collège Littéraire Universitaire de Chambéry (dépendant de la Faculté des Lettres de Grenoble), il y enseigne durant toute l'année universitaire ; parmi ses étudiants, Jean-Noël Schifano.

# 1966

*10 mars.* Naissance de Laetitia, fille de Dominique et Diane Fernandez.

*16 mars.* Premier numéro de *La Quinzaine littéraire* : Dominique Fernandez est membre de son comité de rédaction (il le restera jusqu'en 1974) et y publie dix-sept articles jusqu'à son entrée à *L'Express,* au printemps 1972.

*Avril.* Publication chez Grasset du livre qu'il a tiré de son séjour d'enquête sur la mafia sicilienne, *Les Événements de Palerme.*

*Été.* Premier séjour de Diane et Dominique à Portopalo.

*Octobre.* Il enseigne désormais à la Faculté des Lettres de Rennes, où il a été élu et où, nommé maître de conférences après sa soutenance de thèse puis professeur, il accomplira tout le reste de sa carrière universitaire.

# 1967

*25 juin.* Naissance de Ramon, fils de Dominique et Diane Fernandez.

*20 octobre.* Sortie des presses de *L'Échec de Pavese* (Grasset), la thèse principale de doctorat d'État ès lettres de Dominique Fernandez ; le livre ne sera mis en librairie qu'après la soutenance, au mois de février suivant.

# 1968

*10 février.* Brillante soutenance en Sorbonne de sa thèse principale, *L'Échec de Pavese* (préparée sous la direction de Paul Renucci) et de sa thèse complémentaire, *Le Mythe de l'Amérique chez les intellectuels italiens de 1930 à 1950* (préparée sous la direction de Charles Dédéyan), qui obtiennent la mention suprême (« Très honorable ») et les félicitations du jury.

*10 mai.* En pleine révolte étudiante, le jury de l'agrégation d'italien propose aux candidats un sujet de dissertation que Dominique Fernandez, scandalisé, qualifie de « galimatias imbécile » et de « provocation », en appelant « les autorités » à « faire protéger par la police ces jurys contre la juste colère des candidats », dans une lettre publiée par *Le Monde* qui lui vaudra l'hostilité tenace du président du jury — qui n'est autre que Paul Renucci, tout-puissant maître des italianistes de l'université française, qui a été son directeur de thèse et fera désormais tout pour entraver sa carrière.

# 1969

*Juillet.* L'éditeur palermitain Salvatore Sciascia publie, premier livre dû à un écrivain français dans sa collection « Aretusa », traduit en italien par Alfonso Zaccaria, *Il Mito dell' America negli intellettuali italiani dal 1930 al 1950* (le long essai qui en constitue la première partie — la seconde est une bibliographie analytique et critique — sera partiellement repris, resserré et réécrit pour être publié d'abord en italien en 1977, puis recueilli en 1979 dans *Le Promeneur amoureux*).

*Septembre.* Premier voyage en Amérique : une semaine à New-York.

*Novembre. Lettre à Dora,* troisième roman de Dominique Fernandez (Grasset).

# 1970

*Printemps.* Publication de son « Introduction à la psychobiographie » dans le n° 1 de la *Nouvelle Revue de Psychanalyse* (texte repris au début de *L'Arbre jusqu'aux racines*).

# 1971

*Mars. Les Enfants de Gogol,* quatrième roman de Dominique Fernandez (Grasset).

Dominique et Diane Fernandez se séparent : celle-ci s'est trop reconnue dans le personnage de Blanche Athanazy (le romancier était pourtant persuadé d'avoir fait à travers elle un portrait élogieux de sa femme ! mais, dira-t-il plus tard, « j'ai dû inconsciemment chercher un prétexte à rupture car... nous nous entendions très bien ! ») et avoir attendu que son mari choisisse entre elle et la publication des *Enfants de Gogol* ; ils divorceront, mais resteront en bons termes, les enfants vivant avec leur mère.

*3 juin.* La Bourse de la Fondation Cino Del Duca (10 000 francs) est attribuée à Dominique Fernandez pour l'ensemble de son oeuvre. Il reçoit peu après le Grand Prix littéraire du Festival de Nice.

*Octobre.* Séjour d'une semaine à Vienne — où il se rend tous les soirs à l'Opéra.

# 1972

*15 mai.* Paru en février, *L'Arbre jusqu'aux racines (Psychanalyse et création)* est couronné par le prix Marcel Thiébaut.

29 mai. Premier article en tant que collaborateur attitré de L'Express (il y restera douze ans) : critique littéraire, Italie, musique.

Sous le titre L'Opéra, psychodrame de la société italienne, Dominique Fernandez commence d'écrire une histoire de l'opéra italien ; il l'abandonne au bout de quatre-vingts pages, pour concevoir, à partir de son bref quatrième chapitre (« Parenthèse sur les castrats »), un grand roman, qui sera Porporino.

Triste et désemparé après sa séparation de Diane, Dominique fait la connaissance de Christian Frappier, coiffeur de son état et peintre de vocation, avec qui il va vivre pendant huit ans et qui lui apportera beaucoup, lui apprendra la gaieté, la joie de vivre ; il

s'emploiera à lancer le jeune peintre en lui organisant sa première (et unique) exposition dans une galerie parisienne en 1978.

# 1973

*Printemps.* Nouveau voyage à New-York, accompagné de Christian Frappier.

Pour la Télévision française, Dominique Fernandez écrit un scénario, *Prométhée,* qui n'est pas tourné et reste inédit.

# 1974

*25 novembre.* Le prix Médicis est attribué au cinquième roman de Dominique Fernandez, *Porporino ou les Mystères de Naples* (Grasset), paru en septembre et qui est déjà un succès de librairie.

# 1975

*Printemps.* Séjour à Cambridge, où il écrit *La Rose des Tudors.*

Novembre. Publication chez Grasset de Eisenstein, présenté comme le second tome de L'Arbre jusqu'aux racines.

# 1976

*Printemps.* Voyage en Algérie (Alger, Oran, Ghardaïa...)

*Avril. La Rose des Tudors* (éd. Julliard, coll. « Idée fixe »).

*Août.* Dominique se rend à Londres auprès d'Élisabeth Burton, seconde épouse de Ramon Fernandez, remariée après son veuvage ; il la fait longuement lui parler de son père. Malade, elle mourra l'année suivante.

*Octobre.* Voyage au Canada ; retour par New-York, où il passe quelques jours.

# 1977

*Mai.* Aux côtés de son ami Leonardo Sciascia, Dominique Fernandez préface un recueil de photographies de Ferdinando Scianna, *Les Siciliens* (éd. Denoël).

Septembre. Georges Lambrichs succédant à Marcel Arland à la direction de la revue, Dominique Fernandez revient à La Nouvelle Revue Française — pour un an — comme critique de disques.

Novembre. Publication au Seuil, dans la collection « Petite Planète », d'Amsterdam, où est longuement décrite « la Mecque de l'homosexualité ».

# 1978

*Juin.* Article de Dominique Fernandez sur Schubert dans le n° 1 du *Monde de la Musique* ; il donnera des critiques de disques à ce magazine jusqu'en janvier 1980.

Élu membre du jury du prix Médicis, Dominique Fernandez juge le moment venu de mettre sa plume et sa notoriété au service de la cause homosexuelle ; au cours de la décennie suivante, il multipliera les interventions, interviews et articles dans les revues et magazines spécialisés (*Masques, Gai Pied...*).

*Septembre.* Sixième roman : *L'Étoile rose* (Grasset).

*Octobre.* Longue préface à la réédition du *Traité des Eunuques* de Charles Ancillon (éd. Ramsay).

*Décembre.* Voyage en Tunisie, de Tunis à Tozeur.

Dominique décide de favoriser la redécouverte des oeuvres de son père, rééditées chez Grasset : *Molière* et *Proust* en 1979, *Balzac* en 1980, *Messages* en 1981 (préface de Jérôme Garcin) ; puis le *Gide* en 1985 chez Klincksieck (éd. Claude Martin, préface de Pierre Masson).

Dominique et Christian se séparent (la réflexion sur cette rupture sera à la source d'*Une fleur de jasmin à l'oreille*) ; Dominique vivra ensuite trois années avec Charles Dupêchez, qui deviendra écrivain et musicologue (et directeur littéraire du Grand Livre du Mois).

# 1979

*Février.* Première critique de disque dans *Diapason* : il y collaborera régulièrement jusqu'au changement de direction et au lancement de *Compact* à l'automne 1985.

22 juillet. Création, au Festival d'Aix-en-Provence, de Porporino, « pièce lyrique » adaptée du roman par Dominique Fernandez et Patrick Guinand, musique de l'opéra napolitain du XVIII$^{e}$ siècle, mise en scène de Patrick Guinand, décors et costumes de Pier Luigi Pizzi.

Octobre. Une étrange joie de vivre et autres poèmes de Sandro Penna, texte français de Dominique Fernandez et Jean-Noël Schifano (éd. Fata Morgana).

Décembre. Publication simultanée de son septième roman, Une fleur de jasmin à l'oreille chez Grasset, et du Promeneur amoureux, de Venise à Syracuse, chez Plon.

# 1981

*Janvier.* Publication de *Signor Giovanni* dans la collection « L'instant romanesque » de l'éditeur Balland. À ce court récit, rapidement épuisé, Dominique Fernandez a le projet de joindre celui de trois autres « crimes-suicides rituels », les morts du Caravage, de Tchaïkovski et de Lorca.

# 1982

Après y avoir été victime de cambriolages répétés, il vend sa maison de Sicile, mais y passera encore, en la louant, chaque été jusqu'en 1989.

Il écrit pour la Télévision française un long scénario, *Le Voyageur enchanté : voyage musical en Italie* — qui ne sera ni tourné ni publié.

*Novembre.* Un éditeur italien (Matteo, à Trévise) publie un recueil d'articles (traduits en italien) de Dominique Fernandez sous le titre *Interventi sulla Letteratura francese,* que l'écrivain préface.

*15 novembre.* Le prix Goncourt est attribué au neuvième roman de Dominique Fernandez, *Dans la main de l'ange* (Grasset), paru deux mois plus tôt. — À Rennes, le recteur de l'académie convoque le lauréat devant « une sorte de petit tribunal. On m'a fait mille reproches [mais] je sentais bien qu'à l'origine, il y avait une haine pour l'homosexuel. [...] J'ai dû prendre un mi-temps. » Jusqu'à sa retraite prise en 1989, Dominique Fernandez restera en demi-service.

*22-24 novembre.* Entre autres manifestations « médiatiques » générées par le prix Goncourt, Dominique Fernandez est longuement reçu par Jacques Chancel dans son émission « Radioscopie ».

# 1983

Premiers voyages avec son nouveau compagnon, Thierry Ferranti, que lui a fait connaître Christian Frappier (né en Algérie le 13 janvier 1960, d'un père sicilien et d'une mère sarde, il deviendra, après un mémoire sur Nicolas de Staël et des études d'architecture à

Toulouse et à Paris — études couronnées par une thèse sur la scénographie baroque en Italie —, un grand photographe, sous le prénom de *Ferrante* que lui aura choisi Dominique Fernandez) : Florence et Rome (27 janvier - 3 février), Venise (19-28 février), Allemagne (Cologne, Bonn, Berlin, Lübeck, 29 mars - 10 avril).

*Mars. Le Volcan sous la ville,* « promenades dans Naples », illustré de photographies de Jean-Noël Schifano (Plon).

*Été (17 juin — 26 septembre).* Voyage en Europe centrale : Allemagne, Tchécoslovaquie, Hongrie, Italie. À Prague, Dominique et Ferrante se lient d'une amitié durable avec l'écrivain Václav Jamek (dont D. Fernandez fera publier chez Grasset le *Traité des courtes merveilles,* prix Médicis en 1990).

# 1984

*Juin.* Dominique Fernandez donne une longue et importante préface aux *Amours masculines,* « anthologie de l'homosexualité dans la littérature » de Michel Larivière (éd. Lieu Commun) : « Grandeur et décadence de la littérature homosexuelle ».

*28 septembre — 7 octobre.* Après leur été en Sicile (juillet—septembre), Dominique et Ferrante retournent en Italie : Rome, puis Naples, pour le film télévisé *Voix blanches.*

*Octobre. Le Banquet des anges : l'Europe baroque de Rome à Prague,* illustré de photographies de Ferrante Ferranti (Plon).

*24 décembre — 7 janvier.* Voyage en Andalousie.

L'attitude déplaisante de l'autre critique littéraire attitré de *L'Express,* Angelo Rinaldi, incite Dominique Fernandez à quitter le magazine pour entrer à la rédaction du *Nouvel Observateur,* où sa signature apparaîtra régulièrement à partir du printemps 1985.

# 1985

*Avril.* Création à la Comédie-Française de *L'Imprésario de Smyrne* de Goldoni, dans le texte français de Dominique Fernandez (texte publié en volume par la Comédie-Française).

*21 février — 10 mars.* Voyage en Inde.

*17 mai.* Mort de la mère de Dominique Fernandez — qui met alors en chantier un grand roman inspiré de l'histoire de ses parents, *L'École du Sud* et *Porfirio et Constance.*

F. Ferranti obtient son diplôme d'architecte, avec une étude sur *Les théâtres et la scénographie à l'époque baroque.*

*23 juin — 3 septembre.* Italie, Sicile.

*Septembre.* Premier numéro de *Compact,* « revue du disque laser » : à partir du n° 2 (octobre), Dominique Fernandez y collabore très régulièrement jusqu'à sa dernière livraison de mai 1994. Il donne également un certain nombre d'articles, pendant deux ans, à *Opéra international.*

*8 - 21 novembre.* Voyage en Allemagne, Hongrie et Autriche.

*28 décembre — 20 janvier.* Voyage au Mexique.

# 1986

*Janvier. L'Amour* (Grasset).

Avril. Voyage en Suède.

15 mai. Le Grand Prix de Littérature Pierre de Monaco est attribué à Dominique Fernandez pour couronner l'ensemble de son oeuvre. Le 22, à la Villa Médicis à Rome, lui sont remis les insignes de chevalier de la Légion d'Honneur. Du 23 au 29, voyage en Allemagne de l'Est.

21 juin — 10 septembre. Italie, Sicile, îles Éoliennes.

Septembre. Dominique Fernandez inaugure la collection « Le Regard littéraire » des éditions Complexe avec une préface au Déclin du mensonge d'Oscar Wilde.

Il quitte, avec son compagnon Ferrante Ferranti, l'appartement du 26, rue Gay-Lussac où ils habitaient depuis six ans, pour emménager dans le IX$^{e}$ arrondissement, 14, rue de Douai.

10 - 23 octobre. Voyage en Grèce, Crète et Israël (avec, en partie, une croisière organisée par Le Figaro).

Novembre. Budapest (éd. Autrement, collection « L'Europe des villes rêvées »).

21 décembre — 3 janvier. Voyage au Maroc.

# 1987

*27 janvier.* Création, à l'Opéra de Nancy et de Lorraine, du *Rapt de Perséphone,* « mythe sicilien », opéra en sept scènes, livret de Dominique Fernandez, musique d'André Bon, mise en scène de Pier-Luigi Pizzi (texte publié en un petit volume aux Éd. Dominique Bedou).

Février. La Gloire du paria (Grasset).

29 mars — 6 avril. Voyage en Égypte.

Mai. Bref voyage en Allemagne de l'Est, puis quatre jours à Moscou.

27 juin — 4 septembre. Sicile.

5 - 18 octobre. Voyage en Bohême et Slovaquie.

28 octobre — 4 novembre. Voyage aux Pays-Bas.

5-31 décembre. Voyage en Amérique du Sud : Argentine, Uruguay, Bolivie et Pérou.

# 1988

*Février.* Bref séjour à Prague (du 4 au 7).

*Mars. Le Radeau de la Gorgone* (Grasset), « Promenades en Sicile », illustré de nombreuses photographies de Ferrante Ferranti.

*Avril.* Bref retour en Argentine, invité à la Foire du Livre.

*23 juin - 7 septembre.* Sicile.

*30 septembre - 15 octobre.* Voyage en Allemagne, Autriche et Hongrie. Puis en Pologne, du 30 octobre au 6 novembre.

*8-13 novembre.* Palerme, Rome.

*Décembre.* Dominique Fernandez accompagne François Mitterrand dans sa visite d'État à Prague. Au *Dictionnaire (Littérature française contemporaine)* conçu par Jérôme Garcin (éd. François Bourin), il donne une brève notice sur lui-même et son oeuvre, ainsi conclue : « Ce qu'il a aimé : l'amour, la beauté. Ce qu'il a craint plus que tout au monde : cesser d'être amoureux. »

Il reçoit le prix Oscar-Wilde 1988 (un « scarabée d'or », que lui remet la princesse Maria-Pia de Savoie).

# 1989

*Février. Le Rapt de Ganymède* (Grasset).

*26 avril — 2 mai.* En Sicile (une journée sur l'Etna).

*20 juin — 1* er *août.* Après vingt-trois ans, dernier été sicilien. Avant d'écrire l'« Épilogue » de *Porfirio et Constance,* visite à Donnafugata. Dominique achète une maison dans les Pyrénées, à vingt-cinq kilomètres de Perpignan (près du Boulou), qu'il appellera *Kalat.*

*Septembre.* Ses soixante ans révolus, après quelques années en « demi-service », Dominique Fernandez fait valoir ses droits à la retraite et abandonne l'université de Haute-Bretagne — sans regret : il a aimé l'enseignement et ses étudiants (qui le lui rendaient bien), mais n'a cessé de souffrir de la mesquinerie de ses collègues et de l'administration, et la ville de Rennes sera souvent sous sa plume l'objet d'allusions

vengeresses...

*15 - 29 octobre.* Voyage dans les deux Allemagnes. En guise de préface à un recueil de photographies de Ferrante Ferranti, *Ailes de lumière* (Éd. François Bourin), il donne un long essai sur l'iconographie des anges dans l'art baroque.

Mort de Christian Frappier, emporté par le sida (ainsi que son nouveau compagnon Stéphane, qui succombe un peu après lui).

# 1990

*16 mars — 9 avril.* Voyage au Brésil, en compagnie de leurs amis genevois Gérald et Halinka Henry.

Premier *été* pyrénéen, à Kalat.

*29 août — 5 septembre.* Voyage au Portugal.

*Septembre.* Publication, dans le n° 2 de la revue dirigée par Bernard-Henri Lévy, *La Règle du Jeu,* du début du récit de son voyage au Brésil (« De Belém à Bahia »).

*19 - 29 octobre.* Voyage en Roumanie.

*Novembre.* Second voyage au Mexique.

# 1991

*14-19 janvier.* Stuttgart, Heidelberg, Hanovre.

*Février.* Publication chez Grasset de *L'École du Sud* (l'éditeur n'a pas voulu présenter le livre comme le premier tome d'un grand roman : le titre du second est en réalité celui de l'oeuvre entière : *Porfirio et Constance*).

*28 mars — 3 avril.* Voyage à Séville et en Andalousie.

*4-13 mai.* Nouveau voyage à Prague et en Bohême.

*23 - 29 juin.* Nouveau voyage en Andalousie et à Séville.

*Été.* À Kalat, tout en mettant la dernière main à *Porfirio et Constance,* Dominique Fernandez, de plus en plus tenté par le théâtre, écrit une pièce en trois actes, *Le Royaume de Grenade.*

*20-30 septembre.* Second voyage en Roumanie. — Importante préface à la réédition, dans la collection « Bouquins » de Robert Laffont, du *Vicomte de Bragelonne* de Dumas.

*7-11 novembre.* En Catalogne espagnole.

*30 novembre — 27 décembre.* Quatrième voyage en Amérique du Sud (Brésil).

# 1992

*Janvier. Porfirio et Constance* (Grasset). Le 10, première de la longue série d'émissions (« Domaine privé ») où Dominique Fernandez, sur France-Musique tous les vendredis à 18 h 13, présente quatre-vingts minutes de musiques qu'il aime.

*Avril. Séville,* avec des photographies de Ferrante Ferranti (Stock). Voyages en Italie du Nord (du 2 au 16), puis à Berlin (du 25 au 28).

*1 er - 9 mai.* Au Canada (Montréal, Québec).

*Juin.* Du 20 au 30, dix jours au Portugal, avant l'installation, pour les trois mois d'été, à Kalat, où Dominique Fernandez mène de front la rédaction de trois ouvrages : un livre de voyage sur le Brésil (illustré de photographies de Ferrante Ferranti), un roman « florentin » (inspiré de la vie du dernier des Médicis, au début du XVIII e siècle) et le livret de l'opéra dont Jean Guillou écrira la musique et qui doit être créé en 1994 à l'Opéra de Bordeaux (mais les restrictions budgétaires imposées à celui-ci empêchera la réalisation du projet).

*9-28 septembre.* Voyage en Allemagne et en Roumanie. Publication, dans « Le Livre de poche », d'une nouvelle édition de *L'Arbre jusqu'aux racines,* augmentée de réflexions sur le livre relu vingt ans après.

*24 octobre — 15 novembre.* Voyage aux États-Unis : New York, Boston, San Francisco, la Californie et Las Vegas. En novembre, résurrection sous un titre un peu différent (*Compact Disc Magazine*) de la revue à laquelle Dominique Fernandez renouvelle sa très régulière collaboration.

*17 décembre.* S'installe pour près d'un mois à Kalat, afin d'y terminer son roman « florentin ».

# 1993

*25 janvier — 1 er février.* Voyage en Allemagne, puis en Italie (Bologne, Florence).

Février. Publication de L'Or des tropiques (Grasset). À Lyon, Cl. Martin et deux étudiantes du séminaire qu'il consacre cette année-là à l'écrivain, C. Dhérin et L. Nicolas commencent l'édition (à tirage très restreint), en vingt-cinq gros volumes, des Oeuvres complètes de Dominique Fernandez.

Mars. Du 15 au 21, nouveau voyage au Portugal. Le 24 à Nancy, pour la création en France, à l'Opéra de Lorraine, du Billy Budd de Britten, que Dominique Fernandez présente par une conférence à l'hôtel de ville.

Avril. Du 17 au 30, voyage en Italie (exposition de photographies de Ferrante Ferranti à l'Alliance Française de Bologne : Éros solaire, dont Dominique Fernandez préface la

brochure-programme et pour l'inauguration de laquelle, le 22, il donne une conférence sur le retour du Baroque dans le roman français contemporain ).

Juin. Quinze jours à Saint-Pétersbourg (29 mai - 13 juin), pour y préparer le livre que lui ont commandé les éditions Gallimard (pour la collection « Découvertes »). Du 26 au 30, en Espagne du Nord, avant l'installation à Kalat pour l'été, qui sera entièrement consacré à la correction du Dernier des Médicis. Rentrée à Paris le 7 septembre.

Septembre. À la fin du mois, huit jours à Budapest, où Dominique et Ferrante se retrouvent avec Michel Tournier et Jean Guillou.

Décembre. Conférence, dans un lycée de Bologne, sur l'Amore e la Morte, qui scandalise l'orateur qui, à son côté, prend la parole après lui, l'évêque de Ravenne, octogénaire et « libéral »... Cet hiver, il met en chantier, avec Ferrante, une profonde refonte du Banquet des anges (sous le titre La Perle et le Croissant).

# 1994

*Janvier.* Le 18, sortie en librairie du quatorzième roman de Dominique Fernandez, *Le Dernier des Médicis* (Grasset).

*2 février.* Naissance de Basile Ramon Fernandez, fils de Ramon et petit-fils de Dominique.

*Mars.* Huit jours à Naples, invité par Michel Tournier, puis nouvelle visite à Budapest, où sont publiés *Sept Visages de Budapest* et la traduction hongroise du *Rapt de Ganymède.* Du 21 au 27, à Séville, pour des conférences.

*Avril.* Conférences et débats, à Lyon et à Grenoble (6-9), puis à Milan (11-15). À la fin du mois, voyage en Sicile et dans les Pouilles. Sortie en librairie de *La Magie blanche de Saint-Pétersbourg.* Ses nombreux déplacements de ce printemps n'empêchent pas Dominique Fernandez de travailler à son nouveau roman, sur la mort de Tchaïkovski : *Tribunal d'honneur,* dont il a conçu le projet le 1er janvier et dont le premier chapitre est écrit.

*10 mai.* Départ (en compagnie de Ferrante Ferranti, Céline Dhérin et Claude Martin) pour Prague et la Bohême, *via* Strasbourg et la Bavière ; retour à la fin du mois, *via* Zakoupy (le Reichstadt d'Anna Maria dans *Le Dernier des Médicis*), Duchkov (Dux, où Casanova passa les treize dernières années de sa vie) et Dresde.

*25-28 juin.* Nouveau voyage à Saint-Pétersbourg — avant l'installation, pour les deux mois d'été, à la Kalat, où il consacre tout son temps à *Tribunal d'honneur,* tandis que Ferrante met au point l'iconographie de leur livre sur *Prague et la Bohême,* qui paraîtra en octobre chez Stock, dans la même collection que *Séville,* et en même temps que, aux éditions Critérion, un album présentant les lithographies d'A. E. Martynov sur *Saint-Pétersbourg.*

*Octobre.* Du 12 au 30, voyage en Russie (Saint-Pétersbourg, Moscou, Nijni-Novgorod). Préparation d'un livre sur Saint-Pétersbourg, à paraître en 1996 chez

Stock, analogue aux précédents sur *Séville* et *Prague.*

*Novembre.* À la fin du mois, pendant que Ferrante commence un voyage de quinze jours en Inde du Sud, Dominique passe cinq jours à Prague, pour la sortie de la traduction tchèque du *Dernier des Médicis.*

*18 décembre.* À la Kalat jusqu'au 10 janvier, il travaille à *Tribunal d'honneur,* dont il achève la première partie (300 pages dactylographiées) le 29 décembre.

# 1995

*Janvier.* Le jeudi 26, à l'Institut d'Études Politiques de Bordeaux, à l'occasion d'une exposition de photographies de Ferrante Ferranti, journée de débats avec les étudiants, avec un « Grand Oral » animé par Henri de Grandmaison.

*Février.* À Bologne, le 4, conférence-débat avec le cinéaste Francesco Rosi.

*Mars.* Le 11, sur France-Culture, longue émission (2 h 1/2) réalisée par Frédéric Martel : « Le Bon Plaisir de Dominique Fernandez », où interviennent Edmonde Charles-Roux, Jérôme Garcin, Michel Béroff, Jean Guillou, Edmund White, Pierre Combescot, Angelo Rinaldi, Michel Tournier et Ferrante Ferranti. Le 24, départ pour un voyage d'une dizaine de jours en Andalousie avec Michel Tournier : conférences à Séville, Cordoue, Grenade et Malaga.

*Mai.* Voyage dans les Pouilles et en Sicile.

*Juin.* Quitte Paris le 23 pour l'été à la Kalat, où il achève *Tribunal d'honneur* et en commence la revision.

*Septembre.* Une semaine en Roumanie.

*Octobre.* Le 3, sortie en librairie de *La Perle et le Croissant* (qui fête le quarantième anniversaire de la collection « Terre Humaine »), puis, à la fin du mois, du recueil des *Poèmes de jeunesse* de Pasolini chez Gallimard et, chez Stock, du *Musée idéal de Stendhal.*

*Novembre.* Du 7 au 23, voyage au Proche-Orient (Liban, Syrie et Jordanie, conférences à Damas et Alep). Présentation de ses deux derniers livres à Grenoble, Toulouse, Lyon, Marseille etc. (souvent en compagnie de Jean Malaurie).

*Décembre.* Après quarante-huit heures à Saint-Pétersbourg (8-10), dix jours en Tunisie (11-20), « vacances » à la Kalat jusqu'au 8 janvier.

# 1996

*Janvier.* Le 10, naissance de Mirabelle, deuxième enfant de Justine et Ramon Fernandez, petite-fille de Dominique. Voyage en voiture, dans la seconde quinzaine, en Italie du Nord,

jusqu'à Trieste.

*Février.* Séjour à Saint-Pétersbourg.

*Mi-avril.* Voyage de huit jours en Bolivie auquel, pris par la revision de son roman, Dominique doit renoncer *in extremis,* laissant Ferrante le faire seul.

*Mai.* Du 10 mai au 10 juin, nouveau séjour à Saint-Pétersbourg.

*Été.* À la Kalat, du 18 juin au 10 septembre, l'été est tout entier occupé aux derniers (et importants) remaniements de *Tribunal d'honneur,* son quinzième roman, dont la sortie en librairie est prévue pour le début de janvier.

*Septembre.* Dominique et Ferrante travaillent à un nouveau livre-album d'art : *Le Musée idéal d'Émile Zola.* Du 20 au 30, voyage en Scandinavie.

*Octobre.* Dominique Fernandez participe comme conférencier à deux croisières méditerranéennes, la première organisée par le Grand Livre du Mois, la seconde (Sicile, Grèce) par *l'Encyclopædia Universalis.* Publication chez Stock, dans la collection où ont paru Séville et Prague, d'un *Saint-Pétersbourg* (photographies de Ferrante Ferranti).

*Novembre.* Voyage en Scandinavie (Norvège, Suède, Danemark). À Munich pour la sortie de la traduction allemande du *Dernier des Médicis.*

*Décembre.* Dominique Fernandez fait don de tous ses manuscrits à la Bibliothèque Nationale. Le 19, s'installe à la Kalat pour y travailler à son *Musée idéal d'Émile Zola.*

# 1997

*Mars.* Dix jours en Croatie (Dubrovnik, Split...). Écrit une importante préface pour l'édition de *Don Quichotte* qui paraîtra en octobre au Seuil. Idée d'un nouveau roman.

*Avril.* Brefs voyages, à Lisbonne pour y rencontrer des chanteurs russes (Dmitri Hvorostovski et Olga Borodina) avant leur venue à Paris pour un récital, puis en Allemagne.

*Mai.* Dominique Fernandez séjourne à Saint-Pétersbourg à partir du 25 — jusqu'au 15 juin (pendant que Ferrante Ferranti fait des photographies en Sicile et Italie du Sud) ; s'y trouve en compagnie d'Anne Wiazemski ; il y écrit les six premiers chapitres d'un nouveau roman « franco-russe » (un jeune Russe en France, à l'époque actuelle). Après quoi, installation pour l'été à la Kalat, où il achève de préparer (pour en remettre le manuscrit à Plon en septembre) la nouvelle édition, profondément remaniée et beaucoup augmentée, du *Promeneur amoureux* sous le titre *Le Voyage d'Italie.*

*10 août.* Ferrante décide de mettre fin à sa vie commune avec Dominique.

*Octobre.* Séjour à Saint-Pétersbourg et dans les « villes saintes » du nord de la Russie, Novgorod et Pskov, en compagnie d'Alexis.

*Novembre.* Le 8, départ pour la Bolivie, voyage qu'il complète par quelques jours à São Paulo.

*Décembre.* Voyage en Grèce, puis séjour de deux semaines à Rio de Janeiro. Retour à Paris le 2 janvier.

# 1998

*Janvier.* Séjour à Budapest, puis, du 15 janvier au 15 février, à Saint-Pétersbourg et Moscou, avec visite de « l'Anneau d'or », avec Alexis.

*Mars.* À la fin du mois, sortie du *Voyage d'Italie.*

*Avril.* Du 7 au 14, voyage à Pékin, invité par l'Opéra de Paris. En Sicile du 17 avril au 3 mai.

*Mai.* De nouveau à St-Pétersbourg, de la mi-mai au 3 juin (la grève des pilotes d'Air-France l'empêche d'y retourner, comme prévu, pour deux semaines).

*Juin.* À la Kalat le 21 — jusqu'au 29 septembre —, pour consacrer l'été à l'achèvement de son roman « franco-russe », *Nicolas.* Il y termine aussi la rédaction des *Douze Muses d'Alexandre Dumas* et de son livre sur la Bolivie, ainsi que la traduction d'un recueil des poésies de Sandro Penna. Il commence l'*Histoire de ma vie.*

*Octobre.* Sortie en librairie de *Rhapsodie roumaine* (Grasset) et de *Palerme et la Sicile* (Stock), réalisés en collaboration avec Ferrante Ferranti. Dominique Fernandez s'engage vigoureusement en faveur du Pacs (émissions de radio et de télévision, articles dans *Le Monde, Témoignage Chrétien, Journal du Dimanche, Le Nouvel Observateur...*).

Voyage en Géorgie ; à Tbilissi, conférence sur Dumas.

*Novembre.* Voyage en Syrie.

*Décembre.* Deux voyages en Italie

# 1999

*Janvier.* À Venise, avec Alexis, pour quelques jours, où il termine son livre sur le Pacs (*Le Loup et le chien*) et corrige les épreuves des *Douze Muses d'Alexandre Dumas.* À la fin du mois, une semaine à New York et Washington.

*Février.* Sortie du *Livre blanc* de Cocteau, avec une longue préface de Dominique Fernandez (Le Livre de poche/Biblio), et du *Loup et le Chien* (éd. Pygmalion, où Charles Dupêchez, qui a quitté le club du « Grand Livre du Mois », est entré comme directeur littéraire).

*12 mars.* Naissance, à Washington où son père est fonctionnaire international, de Clémentine, troisième petit-enfant de Dominique Fernandez.

*Avril.* Publication simultanée, chez Grasset, de *Les Douze Muses d'Alexandre Dumas*

et de la réédition de trois romans de Dumas préfacés par Dominique Fernandez : *Catherine Blum, Jacquot sans oreilles* (dans les « Cahiers Rouges » de Grasset) et *Les Confessions d'une favorite (Vie de lady Hamilton)* (au Passage du Marais).

*Juillet.* Avec son nouveau compagnon Stéphane Corvisier, croisière dans la Baltique (Tallin, Vilnius, Saint-Pétersbourg, Stockholm...) à bord du *Flamenco,* où il se trouve atteint de la varicelle. Installation pour l'été à la Kalat, où il corrige et récrit des parties entières de *Nicolas,* dont la première version, relue, ne l'a pas satisfait.

*Septembre.* Sortie presque simultanée de la *Correspondance Gide-Simenon,* préfacée par Dominique Fernandez (« Carnets Omnibus »), et des *Poésies* de Sandro Penna, qu'il a traduites et préfacées pour les « Cahiers Rouges » de Grasset. Rentre à Paris le 10.

*Octobre.* Au début du mois, voyage de huit jours, avec Stéphane, au Brésil (où l'on traduit *L'Or des Tropiques*) : Porto Alegre, Iguaçu et Rio (où, le soir sur la plage, ils se font agresser et voler). Sortie chez Stock de *Bolivie* (texte de Dominique Fernandez et Ferrante Ferranti, photographies de Ferrante Ferranti).

*Novembre.* Périple avec Stéphane : Baden-Baden, Fribourg, Zurich, puis *via* le Saint-Gothard, le lac Majeur, Gênes, Toulon (où il participe à la Foire du Livre), Aix-en-Provence (où on leur dérobe, dans le coffre de leur voiture, tous leurs bagages), la Grange Berthière, Paris le 16.

*Décembre.* À Paris. Entre Noël et le Jour de l'An, voyage en Belgique (Bruges, Amsterdam).

# 2000

*Janvier. Nicolas,* seizième roman de Dominique Fernandez, paraît en librairie.

Mars. Dans sa collection « Proches Lointains », Desclée de Brouwer publie un volume consacré à La Beauté, réunion de deux essais dus à un Chinois (Zhu Cunming) et à Dominique Fernandez, publié peu après en version chinoise à Shanghaï. Voyage de Dominique à Moscou, envoyé par Le Nouvel Observateur, auquel il donne quatre articles pour son numéro spécial sur Les Russes (16 mars).

Avril. Sortie, trente-cinq ans après l'originale, d'une réédition de Mère Méditerranée, enrichie d'un « Avertissement » et d'une longue postface, ainsi que de photographies de Ferrante Ferranti. Bref voyage à Palerme, à l'occasion de la sortie de Palerme et la Sicile en traduction italienne.

# BIBLIOGRAPHIE CHRONOLOGIQUE DES ÉCRITS DE DOMINIQUE FERNANDEZ

*La reprise de certains articles ou textes - le plus souvent sous une forme plus ou moins remaniée - dans des recueils ou livres postérieurs (comme* Le Promeneur amoureux, Le Voyage d'Italie, *etc.) est signalée entre crochets à la suite de l'entrée bibliographique, sous le signe ® ; mais non pas leur reprise, qui a été systématique, dans les volumes des* Lectures *et de* Musique en chambre.

L'entrée d'un livre est suivie, d'abord éventuellement de la liste de ses traductions parues en langues étrangères, puis (signe ©) d'une liste des articles et comptes rendus critiques dont il a été l'objet dans la presse et les revues.

Sont rangés en fin de chaque année les ouvrages et les études concernant l'ensemble de l'oeuvre de Dominique Fernandez, ainsi que les thèses et mémoires universitaires.

## 1948

’L’Amour sorcier’ [signé ’Dominique Ramon-Fernandez’], *La Table Ronde,* n° 8, août 1948, pp. 1407-10.

# 1951

’Un trop étonnant disciple’ [signé ’D. R.-Fernandez’], *La Table Ronde,* n° 42, juin 1951, pp. 169-76.

“Stendhal ou le quarante et unième fauteuil” [Henri Martineau, *L’Oeuvre de Stendhal.* Jean Prévost, *La Création chez Stendhal*] [signé “Dominique Ramon-Fernandez], *La Gazette des Lettres,* 15 juillet 1951, pp. 41-4.

# 1955

’Carlo Coccioli’, *La Nouvelle Revue Française,* n° 26, février 1955, pp. 335-7.

’Ilya Ehrenbourg, *Le Dégel*’, *La Nouvelle Revue Française,* n° 27, mars 1955, pp. 525-6.

’Ernst-Robert Curtius, *Essais sur la Littérature européenne*’, *La Nouvelle Revue Française,* n° 28, avril 1955, pp. 716-8.

’P.-A. Quarantotti Gambini, *Nos semblables*’, *La Nouvelle Revue Française,* n° 28, avril 1955, p. 735.

’Véra Panova, *Les Saisons.* Constantin Simonov, *Compagnons d’armes.* Sergueï Antonov, *Léna*’, *La Nouvelle Revue Française,* n° 29, mai 1955, pp. 917-9.

’B. Zenkowski, *Histoire de la Philosophie russe,* t. II’, *La Nouvelle Revue Française,* n° 29, mai 1955, p. 930.

’Alba de Cespedes, *Le Cahier interdit.* Alberto Moravia, *Il Disprezzo*’, *La Nouvelle Revue Française,* n° 30, juin 1955, pp. 1103-5.

’Correspondance’ [Réponse à Carlo Coccioli], *La Nouvelle Revue Française,* n° 30, juin 1955, pp. 1122-3.

’Cesare Pavese, *Le Bel Été*’, *La Nouvelle Revue Française,* n° 31, juillet 1955, pp. 142-4. [ ® *Voyage d’Italie,* 1998, pp. 411-3]

’Sophie Laffitte, *Tchékhov par lui-même*’, *La Nouvelle Revue Française,* n° 35, novembre 1955, pp. 974-5.

’Bertold Brecht, *Théâtre complet,* vol. I et II’, *La Nouvelle Revue Française,* n° 36, décembre 1955, pp. 1164-7.

# 1956

'Editha et Richard Sterba, *Beethoven et sa famille*', *La Nouvelle Revue Française,* n° 38, février 1956, pp. 348-50.

'Italo Calvino, *Le Vicomte pourfendu*', *La Nouvelle Revue Française,* n° 39, mars 1956, pp. 539-40.

'Aragon, *Littératures soviétiques*', *La Nouvelle Revue Française,* n° 40, avril 1956, pp. 723-4.

'Natalia Ginzburg, *Nos années d'hier*', *La Nouvelle Revue Française,* n° 40, avril 1956, pp. 731-2.

'Maxime Gorki, *Oeuvres complètes,* vol. IX et X', *La Nouvelle Revue Française,* n° 41, mai 1956, pp. 920-3.

'Jean Delay, *La Jeunesse d'André Gide*', *La Nouvelle Revue Française,* n° 42, juin 1956, pp. 1090-2.

'Carlo Levi, *Les Paroles sont pierres*', *La Nouvelle Revue Française,* n° 44, août 1956, pp. 343-5.

'Boris Meilakh, *Lénine et les problèmes de la littérature russe*', *La Nouvelle Revue Française,* n° 45, septembre 1956, pp. 530-2.

'Bertold Brecht ou l'Homme incapable de Tragédie', *La Nouvelle Revue Française,* n° 46, octobre 1956, pp. 725-6.

'Walter Gieseking', *Monde Nouveau,* n° 106, décembre 1956, pp. 146-50.

'Clara Thompson, *La Psychanalyse. Évolution et développements*', *La Nouvelle Revue Française,* n° 48, décembre 1956, pp. 1090-4.

# 1957

'Alexandre Pouchkine, *Eugène Onéguine.* Hubert Juin, *Pouchkine*', *La Nouvelle Revue Française,* n° 49, janvier 1957, pp. 152-5.

'Alberto Moravia, *L'Epidemia*', *La Nouvelle Revue Française,* n° 50, février 1957, pp. 340-3.

"Culture réaliste et psychanalyse", *La Nouvelle Revue Française,* n° 51, mars 1957, pp. 513-9.

"Thomas Mann, *Essai sur Schiller.* A. Gisselbrecht, *Schiller et la Nation allemande*", *La Nouvelle Revue Française,* n° 51, mars 1957, pp. 541-4.

"Victor Nekrassov, *La Ville natale*", *La Nouvelle Revue Française,* n° 52, avril 1957, pp.


"Cyberthèses ou Plateforme" - © Celui de l'auteur ou l'autre

730-3.

“La Littérature est-elle une rhétorique ?” [E. R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen-Age latin*], *La Nouvelle Revue Française,* n° 53, mai 1957, pp. 894-902.

“Après les représentations brechtiennes du «Berliner Ensemble»”, *La Nouvelle Revue Française,* n° 54, juin 1957, pp. 1090-4.

“Serge Aksakov, *L’Enfance de Serge Barov*”, *La Nouvelle Revue Française,* n° 55, juillet 1957, pp. 150-4.

“Sur la notion de dégel en littérature et en art” [Vladimir Doudintsev, *L’Homme ne vit pas seulement de pain*], *La Nouvelle Revue Française,* n° 56, août 1957, pp. 344-7.

’Le Souterrain de Larbaud’, *La Nouvelle Revue Française,* n° 57, septembre 1957, pp. 476-82.

’Les Contradictions de Gorki’, *La Nouvelle Revue Française,* n° 58, octobre 1957, pp. 751-7.

[ ® *Roman italien,* 1958, pp. 233-8]

’Nicolas Gogol, *Lettres spirituelles et familières*’, *La Nouvelle Revue Française,* n° 59, novembre 1957, pp. 966-7.

# 1958

“Un humanisme moderne” [Jean Delay, *La Jeunesse d’André Gide*], *La Nouvelle Revue Française,* n° 61, janvier 1958, pp. 111-6.

“Alberto Moravia et Elsa Morante”, *La Nouvelle Revue Française,* n° 61, janvier 1958, pp. 154-7. [ ® *Roman italien,* 1958, pp. 110-2]

“Sur Cesare Pavese”, *La Nouvelle Revue Française,* n° 64, avril 1958, pp. 702-10. [ ® *Roman italien,* 1958, pp. 141-53 et 158-62]

*LE ROMAN ITALIEN ET LA CRISE DE LA CONSCIENCE MODERNE.* Paris : Grasset, coll. “La Galerie” n° 4, 1958. Vol. br., 18,5 x 12 cm, 285 pp., ach. d’impr. 2 avril 1958 (Impr. Floch, Mayenne). Tir. sur Alfa de 24 ex. num. de 1 à 12 et de I à XII.

Trad. italienne : *Il Romanzo italiano e la crisi della coscienza moderna,* tr. Franca Lerici, Milan : Lerici, 1960.

© André Dalmas, *La Tribune des Nations,* 16 mai 1958 ; Robert Kemp, *Les Nouvelles littéraires,* 5 juin 1958 ; Nino Frank, *Mercure de France,* n° 1139, juillet 1958, pp. 535-7 ; Georges Piroué, *Les Lettres nouvelles,* juillet-août 1958, pp. 134-6 ; E. B., *La Libre Belgique,* 27 août 1958 ; E. N. Girardi, *Vita e Pensiero* (Milan), décembre 1958 ; Alfred Galpin, *Books Abroad,* printemps 1959 ; Jean José Marchand, *Journal du Parlement,* 17 novembre 1959 ; Pierre Garnier, *Critique,* n° 155, avril 1960, pp. 374-7.

“Tchékhov au Théâtre d’Art de Moscou”, *La Nouvelle Revue Française,* n° 68, août 1958, pp. 312-6.

“Sur Boris Pasternak”, *La Nouvelle Revue Française,* n° 69, septembre 1958, pp.

487-93.

Maxime GORKI, *LA MÈRE.* Traduction de Arthur Adamov. Paris : Club Français du Livre, coll. "Romans", 1958. Vol. rel. toile verte, 20,5 x 14 cm, [20]-422 pp., ach. d'impr. 20 oct. 1958 (Impr. Lang, Blanchong, Grandemange, Paris). ["Préface de Dominique Fernandez", pp. [9-19].].

"Le Bar de la Poterne", *La Nouvelle Revue Française,* n° 71, novembre 1958, pp. 820-7. [ ® *L'Écorce des pierres,* 1959, pp. 129-40]

"Un théâtre du non-langage" [le mime Marcel Marceau], *La Nouvelle Revue Française,* n° 71, novembre 1958, pp. 909-11.

"Proust ou Martin du Gard ?", *La Nouvelle Revue Française,* n° 72, décembre 1958, pp. 1079-91.

# 1959

"Le Don Juan de Henry de Montherlant", *La Nouvelle Revue Française,* n° 73, janvier 1959, pp. 111-8.

[ ® *Ganymède,* 1989, pp. 265-72]

"Aragon, *La Semaine sainte*", *La Nouvelle Revue Française,* n° 73, janvier 1959, pp. 135-6.

"L'Affaire Pasternak", *La Nouvelle Revue Française,* n° 73, janvier 1959, pp. 168-70.

"*Le Soulier de satin*", *La Nouvelle Revue Française,* n° 74, février 1959, pp. 309-16.

"Audiberti l'intolérant", *L'Arc,* n° 9, hiver 1959, pp. 49-52.[ ® *Interventi,* 1982, pp. 7-9]

"Le Théâtre : Domaine russe" [Maïakovsky, *La Punaise.* Albert Camus, *Les Possédés*], *La Nouvelle Revue Française,* n° 75, mars 1959, pp. 497-502.

"Une longue pièce de Ionesco" [*Tueur sans gages*], *La Nouvelle Revue Française,* n° 76, avril 1959, pp. 705-11.

"La Comédie de l'Ouest" [*Pantagleize,* de Michel de Ghelderode], *La Nouvelle Revue Française,* n° 76, avril 1959, pp. 729-30.

"Critique littéraire et Psychanalyse" [Marie Bonaparte, *Edgar Poe, étude psychanalytique*], *La Nouvelle Revue Française,* n° 77, mai 1959, pp. 888-95.

*L'ÉCORCE DES PIERRES. Roman.* Paris : Grasset, coll. "La Galerie" n° 13, 1959. Vol. br., 18,5 x 12 cm, 227 pp., ach. d'impr. 10 sept. 1959 (Impr. Aubin, Ligugé). Tir. sur Alfa de 26 ex. num. de 1 à 12 et de I à XIV.

© Alain Bosquet, *Combat,* 24 septembre 1959 ; Matthieu Galey, *Arts,* 14 octobre 1959 ; Maurice Chavardès, *Les Lettres nouvelles,* n° 26, 21 octobre 1959, pp. 9-10 ; Paul de Swaef, *Le Peuple,* 27 octobre 1959 ; Gabriel d'Aubarède, *Les Nouvelles littéraires,* 29 octobre 1959 ; Pierre de Boisdeffre, *Journal de Genève,* 30 octobre 1959 ; Jean Gaugeard, *Les Lettres françaises,* 5 novembre 1959 ; M. L., *Le Soir,* 25 novembre 1959 ; Alain Palante, *La France catholique,* 4 décembre 1959 ; Henry Amer, *La*

*Nouvelle Revue Française,* n° 85, janvier 1960, pp. 139-40 ; Constant Burniaux, *Le Soir,* 16 mars 1960.

“Roger Planchon, metteur en scène de Shakespeare”, *La Nouvelle Revue Française,* n° 82, octobre 1959, pp. 725-7.

“Un choix consternant” [Salvatore Quasimodo, prix Nobel], *L’Express,* n° 437, 29 octobre 1959, pp. 32-3.

[ ® *Voyage d’Italie,* 1998, pp. 466-7]

“*Les Séquestrés d’Altona*”, *La Nouvelle Revue Française,* n° 83, novembre 1959, pp. 893-7.

“*Le Guépard,* par Giuseppe Tomasi di Lampedusa”, *L’Express,* n° 441, 26 novembre 1959, p. 31.

“Eisenstein” [Marie Seton, *Eisenstein*], *La Nouvelle Revue Française,* n° 84, décembre 1959, p. 1076-85.

“Jacques Audiberti, *L’Effet Glapion*. - Armand Gatti, *Le Crapaud-buffle*”, *La Nouvelle Revue Française,* n° 84, décembre 1959, pp. 1114-5.

# 1960

Edgar Allan POE, *OeUVRES EN PROSE.* Traduction de Baudelaire, suivie de traductions nouvelles par Francis Ledoux. Paris : Club Français du Livre, coll. “Les Portiques”, 1960. Vol. rel. cuir vert, 20,5 x 13,5 cm, XXXVI-782 pp., ach. d’impr. 15 déc. 1959 (Impr. N. Fortin et ses Fils, Paris). [D. F., “La vie et les oeuvres d’Edgar Poe”, pp. III-XXXIV.]

“Jean Genet”, *Dictionnaire des Écrivains français d’aujourd’hui,* Paris : Grasset, 1960.

“Roger Vailland”, *Dictionnaire des Écrivains français d’aujourd’hui,* Paris : Grasset, 1960.

“Claude Vigée”, *Dictionnaire des Écrivains français d’aujourd’hui,* Paris : Grasset, 1960.

“Claudel et Genet”, *La Nouvelle Revue Française,* n° 85, janvier 1960, pp. 119-22.

“Jean Delay” [Jean Delay, *La Jeunesse d’André Gide*], *L’Express,* n° 449, 21 janvier 1960, pp. 30-1.

Alexandre KALDA, *TANTALE. Récit.* Présenté par Dominique Fernandez. Paris : Grasset, coll. “Les Chemins de l’écriture”, 1960. Vol. br., 18,5 x 12 cm, 246 pp., ach. d’impr. 30 janv. 1960 (Impr. Aubin, Ligugé). [“Dominique Fernandez présente Alexandre Kalda”, pp. I-III.]

“Domaine italien” [Italo Calvino, *Le Baron perché,* et Dino Buzzati, *L’Écroulement de la Baliverna*], *L’Express,* n° 461, 14 avril 1960, p. 32.

“*La Confession anonyme*” [publié sans le nom de l’auteur, Suzanne Lilar], *L’Express,* n° 462 bis, 22 avril 1960, p. 41.

“*Le Renard et les camélias,* par Ignazio Silone”, *L’Express,* n° 473, 7 juillet 1960, pp.

32-3.

"Le Théâtre : Le Philtre infernal n'était qu'une bonne soupe" [Genet, *Le Balcon.* Ionesco, *Rhinocéros.* Fellini, *La Douceur de vivre*], *La Nouvelle Revue Française,* n° 93, septembre 1960, pp. 542-6.

"Le nuove vie della poesia francese", *Ulisse,* XIII$^{e}$ année, vol. VI, n° 38, septembre 1960, 34-7.

"Antonioni, poète du matriarcat", *La Nouvelle Revue Française,* n° 95, novembre 1960, pp. 914-20. [ ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 23-8]

"*Le Don paisible,* par Mikhaïl Cholokhov", *L'Express,* n° 496, 15 décembre 1960, p. 43.

# 1961

"*La Noia,* par Alberto Moravia", *L'Express,* n° 499, 4 janvier 1961, p. 32.

"*Casanova ou la Dissipation,* par Robert Abirached", *L'Express,* n° 516, 4 mai 1961, pp. 40-1.

"*Comme toi-même,* par Denis de Rougemont", *L'Express,* n° 520, 1$^{er}$ juin 1961, pp. 33-4.

"*Une vie violente,* par Paolo Pasolini. *Serena,* par Giovanni Arpino", *L'Express,* n° 526, 13 juillet 1961, p. 27.

"*La Psychanalyse, son image et son public,* par Serge Moscovici", *L'Express,* n° 532, 24 août 1961, pp. 24-5.

"*Histoire de la Folie,* par Michel Foucault", *L'Express,* n° 533, 31 août 1961, p. 26.

"Robert-Louis Stevenson", *La Nouvelle Revue Française,* n° 105, septembre 1961, pp. 570-2.

"Le jeune et le vieux maître" [*Le Pont de la Ghisolfa,* par Giovanni Testori. *L'Ennui,* par Alberto Moravia], *L'Express,* n° 537, 28 septembre 1961, pp. 40-1.

"*Romans-éclairs,* par Bernard Teyssèdre", *L'Express,* n° 545, 23 novembre 1961, pp. 34-5.

"*Les Vivants et les Morts,* par Constantin Simonov", *L'Express,* n° 546, 30 novembre 1961, p. 34.

"Fruits tardifs d'Italie" [Antonio Pizzuto, *Mademoiselle Rosina.* Rodolfo Celletti, *Avenue Bianca Maria.* Guido Cavani, *Zebio Cotal.* Alberto Denti di Pirajno, *Ippolita.* Anonyme triestin, *Le Secret*], *La Nouvelle Revue Française,* n° 108, décembre 1961, pp. 1108-13.

"*Cahiers français,* par Ilya Ehrenbourg", *L'Express,* n° 549, 21 décembre 1961, pp. 35-6.

"Italie", *Les Littératures contemporaines à travers le monde,* par R.-M. Albérès, [...], Dominique Fernandez, [...] [21 auteurs], préface de Roger Caillois, avertissement de Jean-Claude Ibert (Paris : Hachette, 1961, coll. "À travers le monde", vol. rel., 20 x

14,5 cm, 368 pp., ach. d'impr. novembre 1961), pp. 145-67.

# 1962

"Trois Nouvelles de Cesare Pavese, traduites et commentées par Dominique Fernandez" [*Fine d'Agosto, L'Estate, Anni : Fin août, L'Été, Années*], *L'Arc,* n° 17, février 1962, pp. 18-31. [ ® *L'Échec de Pavese,* 1967, pp. 231-41]

"L'Aube", *La Nouvelle Revue Française,* n° 111, mars 1962, pp. 393-421.

"Retour à la Célestine [de Fernando de Rojas]", *La Nouvelle Revue Française,* n° 111, mars 1962, pp. 518-21.

"*Le Chevalier inexistant,* par Italo Calvino", *L'Express,* n° 560, 8 mars 1962, p. 00.

"*La Vie et l'oeuvre de Sigmund Freud,* par Ernest Jones", *L'Express,* n° 563, 29 mars 1962, p. 27.

"L'Aube (fin)", *La Nouvelle Revue Française,* n° 112, avril 1962, pp. 599-617.

*L'AUBE. Récit.* Paris : Grasset, 1962. Vol. br., 17 x 11 cm, 159 pp., ach. d'impr. 5 avril 1962 (Impr. Aubin, Ligugé). © Matthieu Galey, *Arts,* 9 mai 1962 ; Yves Berger, *L'Express,* n° 569, 10 mai 1962 ; Kléber Haedens, *Paris-Presse-L'Intransigeant,* 19 mai 1962 ; Hubert Juin, *Les Lettres françaises,* 23 mai 1962 ; R.-M. Albérès, *Les Nouvelles littéraires,* 24 mai 1962 ; François Nourissier, *France-Observateur,* n° 629, 24 mai 1962, p. 19 ; M. C., *Le Figaro littéraire,* 23 juin 1962 ; [Anon.,] *La Libre Belgique,* 6 septembre 1962 ; Jacques de Ricaumont, *La Table Ronde,* n° 179, décembre 1962, p. 117.

"*Ingratitude,* par Oreste Del Buono", *L'Express,* n° 565, 12 avril 1962, pp. 36-8.

"*La Ragazza,* par Carlo Cassola", *L'Express,* n° 567, 26 avril 1962, pp. 35-6. [ ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 82-4]

"Le Secret du Gascon" [*Lettres portugaises,* éd. Frédéric Deloffre et Jacques Rougeot], *L'Express,* n° 570, 17 mai 1962, pp. 37-8.

"Royaumes baroques" [*Marionnettes,* par Ana Maria Matute], *L'Express,* n° 571, 24 mai 1962, p. 39.

"Un amateur distingué" [*Le Professeur et la sirène,* par Giuseppe Tomasi di Lampedusa], *L'Express,* n° 580, 26 juillet 1962, pp. 25-6.

"A l'ombre de Franco" [*Pour vivre ici,* par Juan Goytisolo], *L'Express,* n° 582, 9 août 1962, p. 24.

"[Entretiens avec Carlo] Cassola et [Giorgio] Bassani", *L'Express,* n° 584, 23 août 1962, pp. 22-3.

"Une langue nouvelle" [*Journal* de Michelet], *L'Express,* n° 586, 6 septembre 1962, p. 22.

"Le degré zéro de l'existence" [*Les Voix du soir,* par Natalia Ginzburg], *L'Express,* n° 587, 13 septembre 1962, p. 00.

"L'Écrivain prisonnier" [à propos de *L'Imagination d'Alfred de Vigny,* de François Germain], *La Nouvelle Revue Française,* n° 118, octobre 1962, pp. 673-8.[ ® *L'Arbre,* 1972, pp. 73-7]

. "Bachelard philosophe du rêve", *L'Express,* n° 593, 25 octobre 1962, p. 35.

Giorgio BASSANI, *LES LUNETTES D'OR ET AUTRES HISTOIRES DE FERRARE.* Roman traduit de l'italien par Michel Arnaud. Préface de Dominique Fernandez. Paris : Gallimard, coll. "Du Monde entier", 1962. Vol. br., 20,5 x 14 cm, 408 pp., ach. d'impr. [...] 1962 (Impr. de Signe, Cergy Village). ["Giorgio Bassani", pp. 7-14.][ ® *Promeneur,* 1979, pp. 255-63 ; *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 149-54]

# 1963

"L'Argent et les plaisirs" [*À l'ombre de la Scala,* par Rodolfo Celletti], *L'Express,* n° 605, 17 janvier 1963, pp. 28-9.

"La ragazza ragazzo" [*L'Ile d'Arturo,* par Elsa Morante], *L'Express,* n° 612, 7 mars 1963, pp. 25-6.

Davide LAJOLO, *CESARE PAVESE. LE «VICE ABSURDE».* Traduit de l'italien par Dominique Fernandez. Paris : Gallimard, coll. "Leurs Figures", 1963. Vol. br., 20,5 x 14 cm, 247 pp., ach. d'impr. 11 mars 1963 (Impr. Firmin-Didot et C$^{ie}$, Le Mesnil-sur-l'Estrée). © Raymond Jean, *Le Monde,* 27 avril 1963.

"Le grand machin" [*L'Affreux Pastis de la rue des Merles,* par Carlo Emilio Gadda], *L'Express,* n° 613, 14 mars 1963, p. 25.[ ® *Promeneur,* 1979, pp. 206-8 ; *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 160-1]

"Les durs" [*Psychologie du crime,* par le D$^{r}$ A. Hesnard], *L'Express,* n° 614, 21 mars 1963, p. 29.

"Julien Green : *Partir avant le jour*" [art. non signé], *Le Monde,* n° 5653, 21 mars 1963, p. 13.

"À cause d'une femme. Le *Si le grain ne meurt* de Julien Green" [*Partir avant le jour,* par Julien Green], *L'Express,* n° 615, 28 mars 1963, pp. 33-4.

"Bandits poètes et poètes argousins", *Mercure de France,* n° 1195, mai 1963, pp. 172-4. [ ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 33-6]

"Cesare Pavese" [Davide Lajolo, *Cesare Pavese, le "vice absurde"*], *L'Express,* n° 620, 2 mai 1963, pp. 31-2.

"Cesare Pavese, poète", *La Nouvelle Revue Française,* n° 126, juin 1963, pp. 1076-81.

"Le clinquant et l'or (Sur quelques films récents)" [*Les Abysses* de Papatakis et *L'Ange exterminateur* de Buñuel], *La Nouvelle Revue Française,* n° 126, juin 1963, pp. 1114-6.

"Cassola d'avant" [*La Coupe de bois,* par Carlo Cassola], *L'Express,* n° 633, 1$^{er}$ août 1963, pp. 28-9. [ ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 80-1]

“Mallarmé saisi par les cheveux” [*Des Métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique,* par Charles Mauron], *L’Express,* n° 649, 21 novembre 1963, pp. 36-7.

# 1964

“Petit Glossaire du Bonheur en Sardaigne”, *La Nouvelle Revue Française,* n° 134, février 1964, pp. 251-75.[ ® *Mère Méditerranée,* 1965, pp. 129-46, 155-61]

“Une corde pour un diable” [*Italie du Sud et Magie,* par Ernesto De Martino], *L’Express,* n° 663, 27 février 1964, pp. 33-4.

“La Call-girl” [*Un Amour,* par Dino Buzzati], *L’Express,* n° 666, 19 mars 1964, p. 32.

“L’Adolescent” [*Le Jardin des Finzi-Contini,* par Giorgio Bassani], *L’Express,* n° 666, 19 mars 1964, p. 33.

“Quincey débarrassé de Baudelaire” [*Les Confessions d’un opiomane* et *De l’Assassinat considéré comme un des beaux-arts,* de Thomas de Quincey], *L’Express,* n° 667, 26 mars 1964, p. 36.

“Une voix qui grandit” [*Capriccio italiano,* par Edoardo Sanguineti], *L’Express,* n° 672, 29 avril 1964, p. 30.

“Nul ne se sauve” [*Le Gâchis,* par Vasco Pratolini], *L’Express,* n° 672, 29 avril 1964, p. 30.

“Un ouvrier tout cru” [*Pauvre Albino,* par Paolo Volponi], *L’Express,* n° 677, 4 juin 1964, p. 32. [ ® *Voyage d’Italie,* 1998, pp. 319-21]

“Une éducation sentimentale” [*Un coeur aride,* par Carlo Cassola], *L’Express,* n° 682, 9 juillet 1964, pp. 29-30. 5 ® *Voyage d’Italie,* 1998, pp. 84-6]

“La femme à la voix rauque” [*Dialogues avec Leuco,* par Cesare Pavese], *L’Express,* n° 686, 6 août 1964, p. 25. [ ® *Voyage d’Italie,* 1998, pp. 409-11]

“Gli Eredi di Gide [José Cabanis, *Les Jeux de la nuit,* et Pierre Herbart, *La Licorne*]”, *La Fiera letteraria,* 18 octobre 1964.[ ® *Interventi,* 1982, pp. 13-5]

“Connaissez-vous le jobobo ?” [*Bradfer et l’éternel,* par Roger Blondel], *L’Express,* n° 697, 26 octobre 1964, p. 75.

“Des époux convenables” [*Les Fiancés,* par Marcel Bisiaux], *L’Express,* n° 697, 26 octobre 1964, pp. 75-6.

“Mauriac e De Gaulle” [François Mauriac, *De Gaulle*], *La Fiera letteraria,* 1er novembre 1964.

“Le Charme” [*Les Relations,* par Daniel Anselme], *Le Nouvel Observateur,* n° 1, 19 novembre 1964, p. 28.

“La Sorbonne des familles” [*Les Héritiers,* par Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron], *Le Nouvel Observateur,* n° 1, 19 novembre 1964, p. 30.

“Du sang, de la volupté et de l’humour” [*Astyanax et le point où j’en suis,* par André

Pieyre de Mandiargues], *Le Nouvel Observateur,* n° 2, 26 novembre 1964, pp. 27-8.011[ ® *Interventi,* 1982, pp. 16-7]

"Impetuosa Simone de Beauvoir" [Simone de Beauvoir, *Une mort très douce*], *La Fiera letteraria,* 29 novembre 1964.[ ® *Interventi,* 1982, pp. 10-2]

"Lettera da Parigi : Qual è il potere della letteratura ?", *La Fiera letteraria,* 27 décembre 1964, pp. 4 et 8.

# 1965

"Mère Méditerranée", *La Nouvelle Revue Française,* n° 146, février 1965, pp. 231-61.

"Les Femmes selon Pavese" [Cesare Pavese, *La Lune et les Feux*], *Le Nouvel Observateur,* n° 18, 18 mars 1965, pp. 00-00.[ ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 413-6]

"Bonnes feuilles : «Mère Méditerranée»", *Le Monde,* 31 mars 1965, p. 11.

*MÈRE MÉDITERRANÉE.* Paris : Grasset, 1965. Vol. br., 20,5 x 13 cm, 269 pp., 1 pl. h.-T., ach. d'impr. 1er trim. 1965 (Impr. Emmanuel Grevin et Fils, Lagny). Tir. sur Alfa de 28 ex. num. de 1 à 12 et de I à XVI. Trad. anglaise : *The Mother Sea,* tr. Michael Callum, Londres : Secker & Warburg / New York : Hill & Wang, 1967 ; trad. italienne : *Madre Mediterranea,* tr. Paolo Caruso, Milan : Mondadori, 1967 ; trad. allemande : *Süditalienische Reise,* tr. Julia Kirchner, Francfort : Insel-Verlag, 1969. © Kléber Haedens, *Le Nouveau Candide,* 12 avril 1965 ; Pierre Berger, *Les Lettres françaises,* 15 avril 1965 ; Jean-Claude Lattès, *Combat,* 15 avril 1965 ; Georges Laffly, *La Nation française,* 21 avril 1965 ; René Wintzen, *Témoignage chrétien,* 22 avril 1965 ; Robert Kanters, *Le Figaro littéraire,* 29 avril 1965 ; Claude Roy, *Le Nouvel Observateur,* n° 24, 29 avril 1965 ; Ugo Ronfani, *La Gazzetta del Mezzogiorno,* 4 mai 1965 ; Raymond Leprat, *Les Nouvelles littéraires,* 6 mai 1965 ; Pierre Béarn, *Le Nouvelliste du Rhône,* 8-9 mai 1965 ; Alexandre Kalda, *Arts,* 12 mai 1965 ; Georges Piroué, *La Gazette de Lausanne,* 15-16 mai 1965 ; Robert Abirached, *La Nouvelle Revue Française,* n° 150, juin 1965, pp. 1107-8 ; Michel Guillaume, *Démocratie 65,* n° 283, 3 juin 1965 ; Mario Rinaldi, *Nice-Matin,* 26 juin 1965 ; Mario Fusco, *Études,* juillet 1965 ; Albert-Marie Schmidt, *Réforme,* 10 juillet 1965 ; Matthieu Galey, *La Revue de Paris,* juillet-août 1965, pp. 140-3 ; Lorenzo Bocchi, *Atlas,* vol. X, n° 2, août 1965, pp. 125-6 ; Jean Ballard, *Cahiers du Sud,* août-septembre-octobre 1965 ; Anne-Maria Cazalis, *Elle,* 9 septembre 1965 ; Henri Hell, *L'Express,* n° 743, 13 septembre 1965 ; Eileen Berryman-Simpson, *American Journal of Psychotherapy,* octobre 1965, pp. 720-2 ; Jean Éthier-Blais, *Le Devoir* (Montréal), 6 novembre 1965 ; M. G., *Notre République,* 1er avril 1966 ; Idelette Bäschlin, *Sonntagspost,* 15 avril 1966 ; Leonardo Sciascia, *L'Ora* (Supplemento Culturale), juin 1967, p. II ; Herbert Mitgang, *The New York Times Book Review,* 22 octobre 1967 ; [Anon.,] *The Times Literary Supplement,* 21 décembre 1967, p. 1235.

"Correspondance : À propos de *Mère Méditerranée*" [Réponse à une lettre de M. Riccardo Forte], *Le Monde,* 24 avril 1965, p. 12.

"En pleine figure" [Guido Piovene, *Les Furies*], *Le Nouvel Observateur,* n° 47, 6 octobre

1965, p. 30.

“Barbey d’Aurevilly”, *La Nouvelle Revue Française,* n° 155, novembre 1965, pp. 873-81.

“Brecht senza brechtismo”, *La Fiera letteraria,* 1965.

# 1966

*LES ÉVÉNEMENTS DE PALERME.* Paris : Grasset, 1966. Vol. br., 20,5 x 13 cm, 245 pp., ach. d’impr. 1er trim. 1966 (Impr. Emmanuel Grevin et Fils, Lagny-sur-Marne). Tir. sur Alfa de 28 ex. num. de 1 à 12 et de I à XVI. © Claude Couffon, *Les Lettres françaises,* 14 avril 1966 ; Henry Bonnier, *Le Provençal,* 17 avril 1966 (et *La Dépêche du Midi,* 19 avril 1966) ; Lorenzo Bocchi, *Il Corriere della Sera,* 18 avril 1966 ; Yvan Audouard, *Le Canard enchaîné,* n° 2374, 20 avril 1966, p. 7 ; Robert Abirached, *L’Orient* (Beyrouth), 24 avril 1966 ; Alain Bosquet, *Combat,* 28 avril 1966 ; Roberto Ciuni / Antonio Falcone, *Il Giornale di Sicilia,* 28 avril 1966 ; [Anon.,] *Le Dauphiné libéré,* 5 mai 1966 ; Guy Dumur, *Le Nouvel Observateur,* n° 78, 11 mai 1966, p. 36 ; Jacques Cabau, *L’Express,* n° 778, 16 mai 1966, pp. 122-3 ; Gilbert Dutrieux, *Le Peuple,* 31 mai 1966 ; Pierre Gaxotte, *Le Monde et la Vie,* juin 1966, p. 54 ; Guy Braucourt, *La Quinzaine littéraire,* n° 7, 15 juin 1966, p. 18 ; Alain Clerval, *La Nouvelle Revue Française,* n° 163, juillet 1966, pp. 136-8 ; Gilles Dutreix, *Nice-Matin,* 4 juillet 1966 ; Georges Ottino, *Journal de Genève,* 5 juillet 1966 ; M. F., *Le Phare,* 10 juillet 1966 ; Jeanine Delpech, *Les Nouvelles littéraires,* 21 juillet 1966 ; Italo Vanni, *Il Resto del Carlino* (Bologne), 27 juillet 1966 ; Roger Errera, *Critique,* n° 230, août 1966, pp. 675-84 ; K. A. Jelenski, *Preuves,* août-septembre 1966, pp. 129-32 ; Lorenzo Bocchi, *Atlas,* vol. XII, n° 5, novembre 1966, pp. 52-4 ; Christiane Mérigon, *Europe,* n° 453, janvier 1967, p. 276 ; Gabriel Pérouse, *Le Bulletin des Lettres* (Lyon), n° 284, 15 janvier 1967, pp. 25-6.

Natalia GINZBURG, *LES MOTS DE LA TRIBU.* Traduit de l’italien par Michèle Causse. Préface de Dominique Fernandez. Paris : Grasset, 1966. Vol. br., 20,5 x 13 cm, 261 pp., ach. d’impr. 25 janv. 1966 (Impr. Aubin, Ligugé). [“Natalia Ginzburg”, pp. 7-12.]011[ ® *Promeneur,* 1979, pp. 264-8 ; *Voyage d’Italie,* 1998, pp. 166-9]

“Hommage à Elio Vittorini. L’homme de toutes les douleurs”, *Le Nouvel Observateur,* n° 67, 23 février 1966, pp. 36-7.[ ® *Voyage d’Italie,* 1998, pp. 647-50]

“Comment on devient homosexuel” [Julien Green, *Partir avant le jour, Mille chemins ouverts* et *Terre lointaine*], *La Quinzaine littéraire,* n° 2, 1er avril 1966, p. 7.

“Moravia dans le vent” [Alberto Moravia, *L’Attention*], *La Quinzaine littéraire,* n° 3, 15 avril 1966, p. 9.

“L’Araignée qui défoule” [Ernesto De Martino, *La Terre du remords*], *La Quinzaine littéraire,* n° 4, 1er mai 1966, p. 20. [ ® *Voyage d’Italie,* 1998, pp. 610-1]

“Monsieur Godeau quarante ans après” [Marcel Jouhandeau, *Que la vie est une fête*], *La Quinzaine littéraire,* n° 9, 15 juillet 1966, pp. 3-4. [ ® *Interventi,* 1982, pp. 21-4]

“Pour éducateurs et poètes” [Havelock Ellis, *Études de Psychologie sexuelle*], *La*

*Quinzaine littéraire,* n° 11, 1er septembre 1966, pp. 19-20.

"Un hymne puritain à l'amour" [Alan Sharp, *Un arbre vert en Écosse*], *La Quinzaine littéraire,* n° 13, 1er octobre 1966, p. 9.

"Fragments d'une confession" [José Cabanis, *La Bataille de Toulouse*], *La Quinzaine littéraire,* n° 14, 15 octobre 1966, p. 7. [ ® *Interventi,* 1982, pp. 18-20]

"Des objets solaires" [*Poésies complètes,* par Eugenio Montale], *Le Nouvel Observateur,* n° 104, 9 novembre 1966, p. 43.

# 1967

"Qui était Pavese ?" [Cesare Pavese, *Lettres 1924-1950*], *La Quinzaine littéraire,* n° 20, 15 janvier 1967, pp. 6-7.[ ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 405-9]

"Sciascia et la Sicile" [Leonardo Sciascia, *Les Oncles de Sicile*], *La Quinzaine littéraire,* n° 28, 15 mai 1967, pp. 14-5.[ ® *Promeneur,* 1979, pp. 330-6 ; *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 542-6]

"Paradis perdu" [Luigi Malerba, *Le Serpent cannibale*], *La Quinzaine littéraire,* n° 30, 15 juin 1967, p. 7. [ ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 134-6]

*L'ÉCHEC DE PAVESE.* Paris : Grasset, 1967. Vol. br., 22,5 x 14 cm, 505 pp., ach. d'impr. 20 oct. 1967 (Impr. Aubin, Ligugé). [Mise en vente après la soutenance de la thèse en Sorbonne, le 10 février 1968.] © Ugo Ronfani, *Il Giorno,* 21 février 1968 ; Madeleine Chapsal, *L'Express,* n° 868, 26 février 1968, pp. 86-7 ; Claudine Jardin, *Le Figaro,* 28 février 1968 ; Claude Roy, *Le Nouvel Observateur,* n° 172, 28 février 1968, pp. 34-5 ; Robert Abirached, *La Quinzaine littéraire,* n° 46, 1er mars 1968, pp. 8-9 ; Pierre Béarn, *Le Nouvelliste du Rhône,* 2-3 mars 1968, p. 12 ; Philippe Gand, *Combat,* 7 mars 1968 ; Adrien Jans, *Le Soir,* 7 mars 1968 ; Jean Bloch-Michel, *La Gazette littéraire,* 9-10 mars 1968 ; Alain Penel, *La Tribune de Genève,* 13 mars 1968 ; Claude Jannoud, *Le Figaro littéraire,* 18 mars 1968 ; Giancarlo Vigorelli, *Tempo* (Milan), 19 mars 1968, pp. 64-7 ; Mario Fusco, *Études,* mai 1968, pp. 741-2 ; Gennie Luccioni, *Esprit,* août-septembre 1968, pp. 240-2 ; Georges Ottino, *Journal de Genève,* 3-4 août 1968.

"Uomini-dèi e uomini-piante" (Traduzione di Aldo Marcovecchio)" [sur Carlo Levi], *Galleria* (Caltanissetta/Roma), XVIIe année, n° 3-6, mai-décembre 1967, pp. 159-76. [ ® *Promeneur,* 1979, pp. 148-65; *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 201-12]]

# 1968

Émile ZOLA, *OeUVRES COMPLÈTES.* Édition établie sous la direction de Henri Mitterand. *Tome VII.* Préfaces de Dominique Fernandez et René Ternois. Paris :

Cercle du Livre Précieux, 1968. Vol. rel., 21,5 x 13,5 cm, 1615 pp., ach. d'impr. 2 janv. 1968 (Impr. Réunies, Lausanne). ["Introduction [à *Rome*]", pp. 507-12.]

[ ® *Promeneur,* 1979, pp. 77-84 ; *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 657-62]

Elsa MORANTE, *LÜGE UND ZAUBEREI. Roman.* Aus dem Italienischen übersetzt von Hanneliese Hindergerber. Mit einem Nachwort von Dominique Fernandez. Frankfurt am Main : Insel Verlag, 1968. [Rééd., S. l. : Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1981. Vol. br., 17,5 x 11 cm, 927 pp., sans ach. d'impr. "Nachwort" (Aus dem Französischen übersetzt von Julia Kirchner), pp. 917-24.] [ ® *Promeneur,* 1979, pp. 247-54 ; *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 296-301]

"Un grand roman d'amour" [Elsa Morante, *Mensonge et sortilège*], *La Quinzaine littéraire,* n° 48, 1er avril 1968, pp. 6-7.

"Un sujet pirandellien" [Lettre au *Monde* sur le sujet de l'agrégation d'italien], *Le Monde,* 10 mai 1968, p. 11.

"Les Enfants de Barbiana" [*Lettres à une maîtresse d'école*], *La Quinzaine littéraire,* n° 58, 1er octobre 1968, p. 9. [ ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 36-9]

*GRANDES HEURES DE LA LITTÉRATURE ITALIENNE.* Lausanne : Rencontre, 1968-69, 13 vol. rel., 18 x 12 cm, sans ach. d'impr. (Impr. Union-Rencontre, Mulhouse). [D. F., "Introduction à la prose italienne", t. I (1968, 575 pp.), pp. 11-29.] [ ® *Promeneur,* 1979, pp. 177-97 ; *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 224-37]

"Dostoïevsky jeune" [Dominique Arban, *Les Années d'apprentissage de Fiodor Dostoïevsky*], *La Quinzaine littéraire,* n° 59, 16 octobre 1968, p. 10.

"Pierre Drieu La Rochelle (1893-1945)", *Encyclopædia Universalis* (Paris : Encyclopædia Universalis, 1968-75, 20 vol. rel., 30 x 21 cm), t. V, p. 795.

"Alexandre Dumas (1802-1870)", *Encyclopædia Universalis* (Paris : Encyclopædia Universalis, 1968-75, 20 vol. rel., 30 x 21 cm), t. V, pp. 834-5.

"André Gide (1869-1951)", *Encyclopædia Universalis* (Paris : Encyclopædia Universalis, 1968-75, 20 vol. rel., 30 x 21 cm), t. VII, pp. 735-7.

"Italie : La Littérature", *Encyclopædia Universalis* (Paris : Encyclopædia Universalis, 1968-75, 20 vol. rel., 30 x 21 cm), t. IX, pp. 270-5. [ ® *Promeneur,* 1979, pp. 177-97 ; *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 224-37]

"Cesare Pavese (1908-1950)", *Encyclopædia Universalis* (Paris : Encyclopædia Universalis, 1968-75, 20 vol. rel., 30 x 21 cm), t. XII, pp. 615-6.

# 1969

"La Nuit du savoir" [Bernard Teyssèdre, *Foi de fol*], *La Quinzaine littéraire,* n° 67, 16 février 1969, pp. 3-4.

Michele PALMIERI DI MICCICHÉ, *PENSÉES ET SOUVENIRS HISTORIQUES ET CONTEMPORAINS.* Préface de Dominique Fernandez. Palerme : Edizioni della Regione Siciliana, 2 vol., 1969. Vol. br., 25 x 19,5 cm, 248 et 216 pp., ach. d'impr. 20

mars et 31 mars 1969. [Préface de D. F., t. I, pp. 7-23.]

[ ® *Promeneur,* 1979, pp. 298-315 ; *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 363-75]

"Paolo Volponi, *Le Système d'Anteo Crocioni*", *Le Nouvel Observateur,* n° 231, 14 avril 1969, p. 42.

[ ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 321-3]

*IL MITO DELL' AMERICA NEGLI INTELLETTUALI ITALIANI DAL 1930 AL 1950.* Traduzione dal francese di Alfonso Zaccaria. Palermo : Salvatore Sciascia Editore, coll. "Aretusa" n° 27, 1969. Vol. br., 20 x 13 cm, 223 pp., ach. d'impr. juin 1969 (Impr. Arti Grafiche A. Cappugi & Figli, Palerme).

*LETTRE À DORA. Roman.* Paris : Grasset, 1969. Vol. br., 20,5 x 13 cm, 339 pp., ach. d'impr. 13 sept. 1969 (Impr. Firmin-Didot, Le Mesnil). Tir. sur Alfa de 29 ex. num. de 1 à 15 et de HC I à HC XIV. © Maurice Nadeau, *La Quinzaine littéraire,* n° 82, 1er novembre 1969, p. 5 ; Pierre-Henri Simon, *Le Monde,* 22 novembre 1969 ; Étienne Lalou, *L'Express,* n° 962, 15 décembre 1969, pp. 131-2 ; Alain Clerval, *La Nouvelle Revue Française,* n° 205, janvier 1970, pp. 140-2 ; Jean Bloch-Michel, *La Gazette de Lausanne,* 3-4 janvier 1970 ; François Nourissier, *Les Nouvelles littéraires,* 15 janvier 1970, p. 2 ; Jean Muno, *Le Soir,* 4 février 1970 ; E. Benoot, *De Standaard,* 13 mars 1970.

# 1970

"Polémique : Un grand bond en avant sur la route du sous-développement intellectuel. Il était urgent de réformer l'enseignement des langues vivantes... On le supprime !", *Le Figaro littéraire,* n° 1235, 19 janvier 1970, pp. 16-8.

"L'Europe des régions : Mezzogiorno. Mentalité et population - Des valeurs maternelles" [interview], *Radio-Télévision-Culture* (Liège), n° 16, mars 1970, pp. [22-4].

"Une machine qui moud du vide" [Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*], *La Quinzaine littéraire,* n° 91, 16 mars 1970, pp. 10-2.[ ® *L'Arbre,* 1972, pp. 88-95 ; *Interventi,* 1982, pp. 25-30]

"Introduction à la psychobiographie", *Nouvelle Revue de Psychanalyse,* n° 1 ("Incidences de la Psychanalyse"), printemps 1970, pp. 33-48.[ ® *L'Arbre,* 1972, pp. 37-69]

"Le Rire à l'italienne" [*Temps zéro,* par Italo Calvino. *Saut de la mort,* par Luigi Malerba], *L'Express,* n° 983, 11 mai 1970, pp. 105-6.[ ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 492-5]

"La Flamme qui tue" [*La Femme de Gogol et autres récits* et *La Muette et autres nouvelles,* par Tommaso Landolfi], *L'Express,* n° 988, 15 juin 1970, p. 129.[ ® *Promeneur,* 1979, pp. 269-70]

"Les Canons des fantasmes" [*Études freudiennes,* n° 3-4], *L'Express,* n° 1007, 26 octobre 1970, p. 153.

# 1971

“Ainsi vivait Lou Andréas” [*Ma soeur, mon amour,* par H. F. Peters, et *Correspondance avec Freud,* par Lou Andréas-Salomé], *Le Nouvel Observateur,* n° 322, 11 janvier 1971, pp. 34-6.

“Psyché et Actéon” [Jean Starobinski, *La Relation critique*], *La Quinzaine littéraire,* n° 110, 16 janvier 1971, pp. 3-4.[ ® *L’Arbre,* 1972, pp. 95-101]

“Les trente-quatre femmes de Moravia” [*Le Paradis,* par Alberto Moravia. *Entretiens avec Alberto Moravia,* par Jean Duflot], *L’Express,* n° 1020, 25 janvier 1971, pp. 91-2.

*LES ENFANTS DE GOGOL. Roman.* Paris : Grasset, 1971. Vol. br., 20,5 x 13 cm, 301 pp., ach. d’impr. 25 févr. 1971 (Impr. Firmin-Didot, Le Mesnil). Tir. sur Alfa de 24 ex. num. de 1 à 10 et de HC I à HC XIV. Trad. espagnole : *Los Hijos de Gógol,* tr. Amalia Castro & Alberto Manguel, Buenos Aires : Centro Editor de America Latina, 1972. © Marcel Prist, *La Nouvelle Gazette,* 25 mars 1971 ; Michel Bourgeois, *Combat,* 8 avril 1971 ; Jacques Brenner, *Paris-Normandie,* 9 avril 1971 ; Maurice Chavardès, *Témoignage chrétien,* 15 avril 1971, p. 13 ; Jean Éthier-Blais, *Le Devoir* (Montréal), 17 avril 1971 ; Christine Arnothy, *Le Parisien libéré,* 20 avril 1971 ; Étienne Lalou, *L’Express,* n° 1034, 3 mai 1971, p. 62 ; Georges Anex, *Journal de Genève,* 10 mai 1971 ; [Anon.,] *Ouest-France,* 11 mai 1971 ; Claude Mauriac, *Le Figaro littéraire,* n° 1304, 14 mai 1971, p. III ; Jean Sullivan, *Le Monde,* 14 mai 1971, p. 18 ; Maurice Nadeau, *La Quinzaine littéraire,* n° 118, 15 mai 1971, pp. 9-10 ; Jean Freustié, *Le Nouvel Observateur,* n° 340, 17 mai 1971, p. 56 ; Françoise Lannoy, *L’Éventail,* 28 mai 1971 ; Thérèse Hamel, *Marie-France,* juin 1971, p. 35 ; Alain Clerval, *La Nouvelle Revue Française,* n° 222, juin 1971, pp. 98-9 ; E. Benoot, *De Standaard,* 18 juin 1971 ; Pascal Pia, *Carrefour,* 23 juin 1971 ; [Anon.,] *La Croix,* 26-27 septembre 1971 ; Jean Mistler, *L’Aurore,* 5 octobre 1971 ; Bernard Plessy, *Le Bulletin des Lettres* (Lyon), n° 331, 15 octobre 1971, pp. 295-6 ; Michèle Ardisson, *La Revue des Deux Mondes,* novembre 1971, pp. 507-8 ; Béatrice Didier, *Études,* décembre 1971, pp. 770-1.

“La Pensée réhabilitée” [*Littérature et critique,* par Claude-Edmonde Magny], *Le Nouvel Observateur,* n° 334, 5 avril 1971, p. 50.

“Le Mal est dans les âmes” [*Les Étoiles froides,* par Guido Piovene], *L’Express,* n° 1031, 12 avril 1971, pp. 117-8.

“Les Racines de l’écriture”, *Le Nouvel Observateur,* n° 337, 26 avril 1971, pp. 48-9.

“*Pour une nouvelle culture,* par Paul Nizan”, *Le Nouvel Observateur,* n° 339, 10 mai 1971, p. 59.

“Italie : Y en a chez la voisine”, *Le Nouvel Observateur,* n° hors série *Spécial littéraire : Étranges étrangers,* mai-juin [paru en avril] 1971, pp. 26-8.

“Gramsci hors les fers” [*Lettres de prison,* par Antonio Gramsci], *Le Nouvel Observateur,* n° 345, 21 juin 1971, pp. 44-5. [ ® *Voyage d’Italie,* 1998, pp. 177-8 et

180-1]

"Antonio Gramsci : *Lettres de prison*", *Chroniques de l'Art vivant,* n° 22, juillet-août 1971, pp. 22-3. [ ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 178-81]

"Vies d'emprunt" [*Les Enfants de Varsovie,* par Elzbieta Ettinger], *L'Express,* n° 1043, 5 juillet 1971, pp. 90-1.

"[Le Centenaire de Proust.] Un diagnostic de Dominique Fernandez : Psychologue ou artiste ?", *Le Monde,* 9 juillet 1971, p. 15.

"Italie : passage à vide" [*Le Héron,* par Giorgio Bassani, et *Une liaison,* par Carlo Cassola], *L'Express,* n° 1048, 9 août 1971, pp. 63-4.011011011[ ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 86-7 et 157-8]

"*Jean Santeuil* plus audacieux et plus violent que *la Recherche*", *La Quinzaine littéraire,* n° 130, 1er décembre 1971, pp. 10-3.

"L'Opéra, révélateur de la société italienne", *Annales du Centre Universitaire Méditerranéen,* t. XXIV, 1971, pp. 13-26.011011011[ ® *Promeneur,* 1979, pp. 99-127]

# 1972

*L'ARBRE JUSQU'AUX RACINES. Psychanalyse et création.* Paris : Grasset, 1972. Vol. br., 20,5 x 13 cm, 359 pp., ach. d'impr. 15 févr. 1972 (Impr. Bussière, Saint-Amand). Tir. sur Alfa de 24 ex. num. de 1 à 10 et de HC I à HC XIV. Trad. japonaise : *[Ki, sono ne made],* tr. Iwasaki Tsutomu, Tokyo : Asahi shuppansha, 1977 ; trad. russe, St-Pétersbourg : Inapress, 1998. © Joseph Bertrand, *Le Phare,* 26 mars 1972 ; Paul Otchakovsky-Laurens, *La Quinzaine littéraire,* n° 138, 1er avril 1972, pp. 3-4 ; Madeleine Chapsal, *L'Express,* n° 1083, 10 avril 1972, p. 125 ; Robert Kanters, *Le Quotidien du médecin,* 11 avril 1972 ; [Anon.,] *Les Échos,* 14 avril 1972 ; [Anon.,] *La Libre Belgique,* 26 avril 1972 ; Jean d'Ormesson, *Les Nouvelles littéraires,* 14 mai 1972, p. 5 ; Robert Kanters, *Le Figaro littéraire,* n° 1359, 3 juin 1972, p. III ; Jacques Bersani, *Le Monde,* 9 juin 1972, pp. 17-9 ; Robert Poulet, *Rivarol,* 29 juin 1972 ; Françoise Collin, *La Métropole,* 5 juillet 1972 ; [Anon.,] *Times Literary Supplement,* 14 juillet 1972, pp. 817-8 ; Philippe Berthier, *Le Bulletin des Lettres* (Lyon), n° 340, juillet 1972, pp. 248-50 ; Jean Freustié, *Le Nouvel Observateur,* n° 407, 28 août 1972, pp. 39-40 ; Alain Clerval, *La Nouvelle Revue Française,* n° 237, septembre 1972, pp. 91-4 ; Roland Jaccard, *Psychologie,* septembre 1972, pp. 65-6 ; André Marissel, *Esprit,* n° 417, octobre 1972, pp. 558-9 ; Jean d'Ormesson, *Paris-Match,* n° 1218, 9 septembre 1972, pp. 62-3 ; Maja J. Goth, *Books Abroad,* juillet 1973.

"Lettres d'un masochiste" [*Lettres 1924-1950,* de Cesare Pavese, *L'Express,* n° 1078, 6 mars 1972, pp. 114-5.

"La Sicile nombril du monde" [*Les Villes du monde,* par Elio Vittorini], *L'Express,* n° 1090, 29 mai 1972, p. 132.011011011011[ ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 650-1]

"L'Union impossible" [Franz Kafka, *Lettres à Felice.* Elias Canetti, *L'Autre Procès*], *La Quinzaine littéraire,* n° 142, 1er juin 1972, pp.9-11.011011[ ® *L'Année littéraire 1972,*

*choix d'articles publiés par La Quinzaine littéraire,* 1973, pp. 29-34 ; *Interventi,* 1982, pp. 36-41]

"Psicoanalisi, strutturalismo e comprensione delle opere d'arte", *Ulisse,* XXV$^{e}$ année, vol. XI, n° 72, juin 1972 (« Processo alla psicoanalisi »), pp. 169-77.

"Les Condamnés à vivre" [*Nuit de fête,* par Cesare Pavese], *L'Express,* n° 1095, 3 juillet 1972, pp. 85-6.

"À quoi rêve la petite fille" [*La Psychanalyse précoce,* par René Diatkine et Janine Simon], *L'Express,* n° 1097, 17 juillet 1972, pp. 57-8.

"Les dix «je» de Max-Pol Fouchet" [*Les Évidences secrètes,* par Max-Pol Fouchet], *L'Express,* n° 1102, 21 août 1972, pp. 52-3. [ ® *Interventi,* 1982, pp. 42-3]

"Le Vieil Homme et la mort" [*Le Virage,* par Emmanuel Berl], *L'Express,* n° 1103, 28 août 1972, p. 60.

"Vie privée d'un fasciste" [*Le Cortège des vainqueurs,* par Max Gallo], *L'Express,* n° 1105, 11 septembre 1972, pp. 101-3.

"Des visages sans âge" [*La Tête la première,* par François-Marie Banier], *L'Express,* n° 1107, 25 septembre 1972, pp. 133-4.011[ ® *Interventi,* 1982, pp. 44-5]

"Le roman, le bâtard et l'enfant trouvé" [*Roman des origines et origines du roman,* par Marthe Robert], *L'Express,* n° 1108, 2 octobre 1972, pp. 137-8.011011[ ® *Interventi,* 1982, pp. 46-8]

"Une ville mystérieuse entourée d'un désert" [*Les Gens de Misar,* par Nicole Avril], *L'Express,* n° 1109, 9 octobre 1972, p. 148.

"Au nom du père" [*Les Boulevards de ceinture,* par Patrick Modiano], *L'Express,* n° 1110, 16 octobre 1972, pp. 141-2. ® *Interventi,* 1982, pp. 49-51]

"Fantasmes d'Algérie" [*L'Insolation,* par Rachid Boudjedra], *L'Express,* n° 1111, 23 octobre 1972, p. 133. [ ® *Interventi,* 1982, pp. 52-3]

Un romantisme rose hippie" [*L'Ordre de dispersion,* par Alain Chany], *L'Express,* n° 1114, 13 novembre 1972, pp. 166-7.

"Dans les pas de Jules Romains" [*Le Vent de la nuit,* par Michel del Castillo], *L'Express,* n° 1116, 27 novembre 1972, p. 148.

"La Mafia, c'est la Sicile" , *Historia,* hors série n° 28, [novembre] 1972, pp. 18-33. [ ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 238-48]

"Si Perrault nous était conté..." [*Le Dossier Charles Perrault,* par Marc Soriano], *L'Express,* n° 1117, 4 décembre 1972, pp. 148-53. [ ® *Interventi,* 1982, pp. 54-5]

"La Conversion de Jean-Édern Hallier" [*La Cause des peuples,* par Jean-Édern Hallier], *L'Express,* n° 1118, 11 décembre 1972, pp. 133-4.011011011[ ® *Interventi,* 1982, pp. 56-8]

"Les chiens c'est la vie" [*Plaidoyer pour les chiens,* par Jacques Brenner], *L'Express,* n° 1120, 25 décembre 1972, pp. 81-2.011011011[ ® *Interventi,* 1982, pp. 59-60]

Aroldo GOVERNATORI : *12 ACQUAFORTI DEDICATE A « LAVORARE STANCA » DI CESARE PAVESE.* Testo di Dominique Fernandez. Bologne : Edizioni Galleria Forni, s. d. Vol. en ff. sous emboîtage, 50 x 36 cm. Tir. : 60 ex.

# 1973

"L'Opéra comme psychodrame", *Psychanalyse et sociologie comme méthodes d'étude des phénomènes historiques et culturels* (Bruxelles : Éd. de l'Université de Bruxelles, 1973, vol. br., 24 x 16 cm, 187 pp., sans ach. d'impr. [Impr. Groeninghe S.C., Kortrijk]), pp. 153-69 [ Reprise du n° 205.]

"Ouragan sur l'an 40" [*Le Souffle de la guerre,* t. I, *Natalie,* par Herman Wouk], *L'Express,* n° 1122, 8 janvier 1973, pp. 79-80.

"Isidore Ducasse, un farceur ?" [*A-t-on lu Lautréamont ?,* par Robert Faurisson], *L'Express,* n° 1123, 15 janvier 1973, p. 98.

DOSTOIEVSKI, *LE JOUEUR.* Préface de Dominique Fernandez. Traduction et notice de Sylvie Luneau, suivi d'extraits de *Dostoïevski à la roulette,* par R. Fulop Miller et Fr. Eckstein. Paris : Gallimard, coll. "Folio" n° 324, 1973. Vol. br., 18 x 11 cm, 224 pp., ach. d'impr. 15 janv. 1973 (Impr. Bussière, Saint-Amand). ["Préface", pp. 5-15.]

"Ungaretti l'Africain" [*Vie d'un homme, poésie 1914-1970* et *Propos improvisés,* par Giuseppe Ungaretti], *L'Express,* n° 1125, 29 janvier 1973, pp. 95-6.011011[ ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 623-4]

"Lacan, héritier n° 1 de Freud" [*Le Séminaire, livre XI,* par Jacques Lacan], *L'Express,* n° 1127, 12 février 1973, pp. 103-4. [ ® *Interventi,* 1982, pp. 61-3]

"Simone Berriau, le Glaoui et Sartre" [*Simone est comme ça,* par Simone Berriau], *L'Express,* n° 1129, 26 février 1973, pp. 124-7.

"Massacre au Pérou" [*Roulements de tambours pour Rancas,* par Manuel Scorza], *L'Express,* n° 1130, 5 mars 1973, pp. 111-2.[ ® *Interventi,* 1982, pp. 64-6]

"La Soif d'absolu" [*L'Oiseau saltimbanque,* par Bernard Barokas], *L'Express,* n° 1131, 12 mars 1973, p. 124.

"Le Tolstoï de la France" [*Anne Prédaille,* par Henri Troyat], *L'Express,* n° 1132, 19 mars 1973, p. 128. [ ® *Interventi,* 1982, pp. 67-8]

"Freud : une biographie en Technicolor" [*La Vie de Freud,* par Irving Stone], *L'Express,* n° 1133, 26 mars 1973, p. 132.

"Ce bon vieux populisme" [*Le Braconnier de Dieu,* par René Fallet], *L'Express,* n° 1134, 2 avril 1973, p. 138.

"Reik et Mahler" [*Variations psychanalytiques sur un thème de Gustav Mahler* et *Le Besoin d'amour,* par Theodor Reik], *L'Express,* n° 1135, 9 avril 1973, pp. 137-8.011[ ® *Interventi,* 1982, pp. 69-71]

"Les Malices de Robert Kanters" [*L'Air des Lettres,* par Robert Kanters], *L'Express,* n° 1136, 16 avril 1973, pp. 146-51. [ ® *Interventi,* 1982, pp. 72-3]

"Les Petits Enfants du Danube" [*Les Moutons du ciel,* par Michel Durafour], *L'Express,* n° 1138, 30 avril 1973, p. 130.

“La Voix du Père” [*La Voix de son maître,* par Bernard Pingaud], *L’Express,* n° 1139, 7 mai 1973, p. 173. [ ® *Interventi,* 1982, pp. 74-5]

“Quand Rubinstein interprète Rubinstein” [*Les Jours de ma jeunesse,* par Arthur Rubinstein], *L’Express,* n° 1142, 28 mai 1973, p. 145.

“Sienne, la ville-merveille”, *Réalités,* juin 1973, pp. 112-20. [ ® *Promeneur,* 1979, pp. 13-22 ; *Voyage d’Italie,* 1998, pp. 576-82]

“Les Clowns d’Hélène Parmelin” [*Le Contre-Pitre (Entrée de clowns),* par Hélène Parmelin], *L’Express,* n° 1143, 4 juin 1973, p. 145.

STENDHAL, *CHRONIQUES ITALIENNES.* Préface et notes de Dominique Fernandez. Paris : Gallimard, coll. “Folio” n° 392, 1973. Vol. br., 18 x 11 cm, 379 pp., ach. d’impr. juillet 1973 (Impr. Bussière, Saint-Amand). [“Préface”, pp. 7-18, et “Dossier”, pp. 347-73.] [ ® *Promeneur,* 1979, pp. 55-66 ; *Voyage d’Italie,* 1998, pp. 592-600]

“Georges Limbour, jongleur surréaliste” [*Contes et récits,* par Georges Limbour], *L’Express,* n° 1147, 2 juillet 1973, pp. 88-9. [ ® *Interventi,* 1982, pp. 76-7]

“Les Grands Russes” [Pouchkine, Griboïedov, Lermontov, *Oeuvres*], *L’Express,* n° 1148, 9 juillet 1973, pp. 81-2.

“L’Être sphérique” [*Nouvelle Revue de Psychanalyse,* n° 7, *Bisexualité et différence des sexes*], *L’Express,* n° 1150, 23 juillet 1973, p. 65.

“L’Inspecteur trop obstiné” [*Le Contexte,* par Leonardo Sciascia], *L’Express,* n° 1154, 20 août 1973, p. 60.

“Le Marchand de Trieste” [*Une vie, Écrits intimes, La Conscience de Zeno,* par Italo Svevo. *Italo Svevo, conscience et réalité,* par Mario Fusco], *L’Express,* n° 1156, 3 septembre 1973, pp. 113-4. [ ® *Promeneur,* 1979, pp. 198-201 ; *Voyage d’Italie,* 1998, pp. 601-3]

“Connaissez-vous Tcheng Tu ?” [*Monsieur le Consul,* par Lucien Bodard], *L’Express,* n° 1157, 10 septembre 1973, pp. 102-5.011[ ® *Interventi,* 1982, pp. 78-80]

“Hollywood selon David Niven” [*Décrocher la lune,* par David Niven], *L’Express,* n° 1158, 17 septembre 1973, pp. 143-6.

“Apprentissage à la Marivaux” [*Minuit sur les jeux,* par Florence Delay], *L’Express,* n° 1159, 24 septembre 1973, p. 137.011011011[ ® *Interventi,* 1982, pp. 81-2]

“Clarisse Nicoïdski : une prof vertueuse” [*Le Trou de l’aiguille,* par Clarisse Nicoïdski], *L’Express,* n° 1160, 1er octobre 1973, p. 137.

“Je, tu, vous” [*Les Premiers Mots,* par Bernard Noël], *L’Express,* n° 1162, 15 octobre 1973, p. 139. [ ® *Interventi,* 1982, pp. 83-4]

“L’autre K de Prague” [*La Vie est ailleurs,* par Milan Kundera], *L’Express,* n° 1163, 22 octobre 1973, pp. 137-8. [ ® *Interventi,* 1982, pp. 85-7]

“Léda et le tabac” [*La Désaccoutumance,* par Vitia Hessel], *L’Express,* n° 1164, 29 octobre 1973, p. 134.

“La Diaspora arménienne à Paris” [*L’Arménien,* par Clément Lépidis], *L’Express,* n° 1165, 5 novembre 1973, pp. 150-1.

“Dali en v. f.” [*Visages cachés,* par Salvador Dali], *L’Express,* n° 1166, 12 novembre 1973, pp. 147-8. [ ® *Interventi,* 1982, pp. 88-90]

"Une petite fille très cérébrale" [*Ici, commence,* par Natacha Michel], *L'Express,* n° 1168, 26 novembre 1973, pp. 149-52.

# 1974

"Bernard Thomas : la Jérusalem ratée" [*La Croisade des enfants,* par Bernard Thomas], *L'Express,* n° 1175, 14 janvier 1974, p. 83.

"Pauvre Pomme" [*La Dentellière,* par Pascal Lainé], *L'Express,* n° 1180, 18 février 1974, p. 73.

"Découvrir Fenoglio" [*La Guerre sur les collines,* par Beppe Fenoglio], *L'Express,* n° 1180, 18 février 1974, p. 76. [ ® *Voyage d'Italie,* 1998, p. 145]

"Les Limites de Freud" [*Psychanalyse à Vienne, 1934,* par Joseph Wortis, et *L'Esprit assassiné,* par Morton Schatzmann], *L'Express,* n° 1181, 25 février 1974, pp. 79-80.

"Brèves rencontres" [*Deux Indiennes à Paris,* par Michel Mohrt], *L'Express,* n° 1182, 4 mars 1974, p. 102.

"L'Homme aux rats garde les secrets de Freud" [*L'Homme aux rats, journal d'une analyse,* par Sigmund Freud], *L'Express,* n° 1183, 11 mars 1974, p. 110.

"Le D$^{r}$ Faust et le Savant Cosinus" [*Les Poupées de Kirchenbronn,* par Jean Clémentin], *L'Express,* n° 1184, 18 mars 1974, p. 112.

"L'autre Rinaldi" [*L'Éducation de l'oubli,* par Angelo Rinaldi], *L'Express,* n° 1185, 25 mars 1974, pp. 115-6. [ ® *Interventi,* 1982, pp. 91-3]

"Le Temps de Claude Mauriac" [*Le Temps immobile,* par Claude Mauriac], *L'Express,* n° 1186, 1$^{er}$ avril 1974, p. 99.

"La folie aujourd'hui" [*Je travaille à l'asile d'aliénés,* par André Roumieux ; *La Politique de la folie,* par Bernard Cuau et Denise Zigante ; *Antipsychiatrie, les voies du sacré,* par Christian Delacampagne], *L'Express,* n° 1188, 15 avril 1974, pp. 99-100.

"L'île de Faraggi" [*L'Eau et les cendres,* par Claude Faraggi], *L'Express,* n° 1189, 22 avril 1974, p. 124.

"Lucie Faure face à l'abîme" [*Mardi à l'aube,* par Lucie Faure], *L'Express,* n° 1190, 29 avril 1974, p. 120.

"L'Amour et le mariage" [*Émile perverti ou Des Rapports entre l'éducation et la sexualité,* par René Scherer], *L'Express,* n° 1190, 29 avril 1974, pp. 120-5.[ ® *Interventi,* 1982, pp. 94-5]

"Le génial pudding de Gadda" [*La Connaissance de la douleur,* par Carlo Emilio Gadda], *L'Express,* n° 1192, 13 mai 1974, pp. 131-2.[ ® *Promeneur,* 1979, pp. 208-11 ; *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 162-3]

"Un Dumas inédit" [*Georges,* par Alexandre Dumas], *L'Express,* n° 1193, 20 mai 1974, p. 133.

"Le Temps des génies" [Ludwig Heydenreich et Günter Passavant, *Le Temps des*

*Génies*], *Réalités,* juin 1974, pp. 82-8. [ ® *Promeneur,* 1979, pp. 87-97]

“Le Pipeau de Christine Pawlowska” [*Écarlate,* par Christine Pawlowska], *L’Express,* n° 1197, 11 juin 1974, p. 107.

“La Fin de l’ordre” [*Au plaisir de Dieu,* par Jean d’Ormesson], *L’Express,* n° 1199, 1er juillet 1974, pp. 75-6. [ ® *Interventi,* 1982, pp. 96-8]

“Les Huis clos de Maupassant” [Maupassant, *Contes et nouvelles*], *L’Express,* n° 1200, 8 juillet 1974, pp. 70-1.

“Contes du «tramonde»” [*Déjà la neige, précédé du Discours du fantastique,* par Marcel Schneider], *L’Express,* n° 1201, 15 juillet 1974, p. 61.

“Un patriarche du cinéma” [*Ma vie et mes films* et *Écrits 1926-1971,* par Jean Renoir], *L’Express,* n° 1201, 15 juillet 1974, p. 62.

“Schulz père et fils” [*Les Boutiques de cannelle,* par Bruno Schulz], *L’Express,* n° 1204, 5 août 1974, pp. 12-3.µ [ ® *Interventi,* 1982, pp. 99-101]

“... Et Coco devint Chanel” [*L’Irrégulière,* par Edmonde Charles-Roux], *L’Express,* n° 1208, 2 septembre 1974, pp. 18-20. [ ® *Interventi,* 1982, pp. 102-4]

“Le mystère Alfred Jarry” [*Alfred Jarry,* par Noël Arnaud ; *Le Manoir enchanté et quatre autres oeuvres inédites,* par Alfred Jarry], *L’Express,* n° 1210, 16 septembre 1974, pp. 48-9. [® *Interventi,* 1982, pp. 112-3]

“Anne Philipe la vagabonde” [*Ici, là-bas, ailleurs,* par Anne Philipe], *L’Express,* n° 1212, 30 septembre 1974, pp. 42-3.

“Rires et larmes à Montréal” [*Moi mon corps mon âme Montréal, etc.,* par Roger Fournier], *L’Express,* n° 1213, 7 octobre 1974, p. 33.

*PORPORINO OU LES MYSTÈRES DE NAPLES. Roman.* Paris : Grasset, 1974. Vol. br., 22,5 x 14 cm, 397 pp., ach. d’impr. 8 oct. 1974 (Impr. Firmin-Didot, Paris). Tir. sur Vergé de Lana de 24 ex. num. de 1 à 10 et de HC I à HC XIV. Trad. allemande : *Porporino oder Die Geheimnisse von Neapel,* tr. Rita & Edmond Lutrand, Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 1976 ; trad. anglaise : *Porporino or The Secrets of Naples,* tr. Eileen Finletter, New York : William Morrow & Co., 1976 ; trad. italienne : *Porporino o i Misteri di Napoli,* tr. Anna Rosso Cattabiani, Milan : Rusconi, 1976 ; trad. espagnole : *Porporino o los Misterios de Nápoles,* tr. Marisa Olivera, Esplugas de Llobregat (Barcelone) : Plaza & Janés, 1977 ; trad. néerlandaise : *Porporino of de Mysteries van Napels,* tr. Jenny Tuin, Utrecht : A. W. Bruna & Zoon, 1977 ; trad. japonaise : *[Poruporîno],* tr. Hidehiko Miwa, Tokyo : Hayakawa shobô, 1981 ; trad. grecque : Athènes : Exantas, 1991 ; trad. tchèque : 1999. © Bertrand Poirot-Delpech, *Le Monde,* 13 septembre 1974, p. 13 ; Claude Mauriac, *Le Figaro littéraire,* 14 septembre 1974 ; Matthieu Galey, *L’Express,* n° 1210, 16 septembre 1974, pp. 35-7 ; Claude Bonnefoy, *Les Nouvelles littéraires,* 16 septembre 1974 ; Jacques Brenner, *Paris-Normandie,* 19 septembre 1974, p. 12 ; Paul Otchakovsky, *Le Quotidien de Paris,* 21 septembre 1974 ; Jean-François Josselin, *Le Nouvel Observateur,* n° 515, 23 septembre 1974, p. 88 ; Martine Freneuil, *Le Quotidien du médecin,* 24 septembre 1974 ; Gilles Dutreix, *Nice-Matin,* 29 septembre 1974 ; Jean Montalbetti, *Magazine littéraire,* octobre 1974, pp. 25-6 ; Jean-Noël Schifano, *La Quinzaine littéraire,* n° 195, 1er octobre 1974, pp. 5-6 ; Henry Bonnier, *La Dépêche du Midi,* 6 octobre 1974 ; Kléber Haedens, *Le Journal du Dimanche,* 6 octobre 1974 ; Claude Mattei, *Le*

*Provençal-Dimanche,* 6 octobre 1974 ; Kléber Haedens, *Elle,* 7 octobre 1974 ; Renaud Matignon, *Le Point,* n° 107, 7 octobre 1974 ; Jean Mistler, *L'Aurore,* 8 octobre 1974 ; Hubert Juin, *Le Soir,* 9 octobre 1974 ; Marino Marin, *Il Mattino* (Naples), 11 octobre 1974, p. 3 ; Lucien Guissard, *La Croix,* 13 octobre 1974 ; Henry Bonnier, *Le Méridional-La France,* 13 octobre 1974 ; Claude Fleury, *Le Républicain lorrain,* 13 octobre 1974 ; Jean Bourdier, *Minute,* 16 octobre 1974 ; Pierre Veilletet, *Sud-Ouest-Dimanche,* 27 octobre 1974 ; Pascal Pia, *Carrefour,* n° 1570, 31 octobre 1974 ; André Stil, *L'Humanité,* 31 octobre 1974 ; Eugénie Luccioni, *Esprit,* novembre 1974, pp. 751-3 ; Jean-Claude Dietsch, *Études,* novembre 1974 ; Jean Éthier-Blais, *Le Devoir* (Montréal), 2 novembre 1974 ; Ugo Ronfani, *Il Giorno,* 2 novembre 1974 ; Hilaire Theurillat, *La Suisse,* 4 novembre 1974 ; Victor-Henry Debidour, *Le Bulletin des Lettres* (Lyon), n° 362, 15 novembre 1974, pp. 389-90 ; Mechtilt Meijer, *De Nieuve Gazet,* 15 novembre 1974 ; E. Benoot, *De Standaard,* 15 novembre 1974 ; Charles Le Guevel, *Le Républicain lorrain,* 16 novembre 1974 ; Georges Anex, *Journal de Genève,* 16-17 novembre 1974 ; Jean-Paul Keller, *Dernières Nouvelles d'Alsace,* 17-18 novembre 1974 ; Quentin Blaisy, *Valeurs actuelles,* 18 novembre 1974, p. 46 ; Jean-Louis Ezine [interview], *Les Nouvelles littéraires,* 25 novembre 1974, p. 3 ; René Tavernier, *Le Progrès,* 26 novembre 1974 ; Antoine Blondin, *France-Soir,* 29 novembre 1974 ; Gilles Dutreix, *Nice-Matin,* 29 novembre 1974 ; Patrick Loriot, *Le Nouvel Observateur,* n° 525, 2 décembre 1974, p. 83 ; Paul Guth, *La Voix du Nord,* 3 décembre 1974 ; Gerda Zeltner, *Neue Zürcher Zeitung,* 7 décembre 1974 ; C. G. Bjurström, *Dagens Nyheter,* 30 décembre 1974 ; Alain Clerval, *La Nouvelle Revue Française,* n° 265, janvier 1975, pp. 102-3 ; Pierre de Boisdeffre, *La Revue des Deux Mondes,* janvier 1975, pp. 166-7 ; C. P., *La Nouvelle Critique,* février 1975, p. 82 ; Jacques Nobécourt, *Il Mondo,* 6 mars 1975, p. 99 ; Don Pinuzzo, *Avvenire* (Naples), 30 mars 1975 ; Paulette Lafourcade, *Humanisme,* mai-juin 1975, pp. 90-1 ; Romain Goldron, *La Tribune-Dimanche,* 8 juin 1975 ; Carl Rudbeck, *Svenska Dagbladet,* 24 mars 1977 ; Jean Bessière, *Création romanesque et sociosynamique culturelle : les prix littéraires de 1974* (Paris : Lettres Modernes, coll. "Archives des Lettres Modernes" n° 198, 1981, 64 pp.) ; Michele Prisco, "Nostalgia dell'androgino", *Il Mattino,* 23 avril 1992.

L'Homme qui tua Garcia Lorca" [*Furia,* par José-Luis de Villalonga], *L'Express,* n° 1214, 14 octobre 1974, pp. 60-5.

"Le Retour de la Berbère" [*Les Cavaliers de la soif,* par Dominique Reznikoff], *L'Express,* n° 1215, 21 octobre 1974, p. 46.

"Le dernier coup de Jean-Édern Hallier" [*Chagrin d'amour,* par Jean-Édern Hallier], *L'Express,* n° 1216, 28 octobre 1974, p. 42.

"Borgeaud : un Candide écorché vif" [*Le Voyage à l'étranger,* par Georges Borgeaud], *L'Express,* n° 1217, 4 novembre 1974, p. 52.

"Cavalli", *Le Figaro,* 6 novembre 1974.[ ® *Promeneur,* 1979, pp. 128-9]

"La grande aventure du rêve" [*Le Surréalisme et le rêve,* par Sarane Alexandrian], *L'Express,* n° 1218, 11 novembre 1974, pp. 41-2.[ ® *Interventi,* 1982, pp. 107-9]

"Conte de Noël : L'Illumination d'une petite fille moderne", *Elle,* n° 1508, 25 novembre 1974, p. 20.

"Le Prix Médicis à Dominique Fernandez, professeur à l'Université de Haute-Bretagne"

[interview recueillie par Henri Terrière], *Ouest-France,* 26 novembre 1974.

“Dominique Fernandez : «Mon premier vrai roman»” [interview accordée à Jean-Marie Guillaume], *Le Quotidien de Paris,* 26 novembre 1974.

“[Italo Calvino,] *Tarots*” [art. non signé], *L’Express,* n° 1223, 16 décembre 1974, p. 47.

“Freaks à la française” [*Un freak...,* par Alain-Chedanne], *L’Express,* n° 1223, 16 décembre 1974, p. 51.

“Lettre d’amour à Naples”, *Civiltà della Campania,* décembre 1974. [® *Promeneur,* 1979, pp. 9-12 ; *Voyage d’Italie,* 1998, pp. 259-63]

# 1975

“Elsa Morante : Triomphe à l’italienne” [*La Storia*], *L’Express,* n° 1226, 6 janvier 1975, p. 21.

“Starobinski : Trois nouvelles enquêtes” [*Trois Fureurs,* par Jean Starobinski], *L’Express,* n° 1227, 13 janvier 1975, pp. 24-5. [ ® *Interventi,* 1982, pp. 110-1]

“Un adolescent assassin obsède Dominique Fernandez”, *L’Imprévu,* 27 janvier 1975, p. 6.

“Une épopée en patchwork” [*Le Voyage à Naucratis,* par Jacques Almira], *L’Express,* n° 1231, 10 février 1975, p. 29. [ ® *Interventi,* 1982, pp. 114-5]

“Barthes et son secret” [*Roland Barthes,* par Roland Barthes], *L’Express,* n° 1233, 24 février 1975, pp. 32-3. [ ® *Interventi,* 1982, pp. 116-7]

“Le Français vécu par Jacques Charon” [*Moi, un comédien,* par Jacques Charon], *L’Express,* n° 1234, 3 mars 1975, p. 39.

*PORPORINO OU LES MYSTÈRES DE NAPLES.* [Suivi d’un dossier avec illustrations, interview de D. F. par Daniel Desmarquest et bibliographie.] Paris : Libr. Jules Tallandier, “Le Cercle du Nouveau Livre”, 1975. Vol. rel. toile rouge, 19 x 14 cm, 354 + 24 pp., ach. d’impr. 10 mars 1975 (Impr. Jouve, Paris).

“Jean Marais : Mémoires à deux voix” [*Histoires de ma vie,* par Jean Marais], *L’Express,* n° 1236, 17 mars 1975, pp. 51-2. [ ® *Interventi,* 1982, pp. 118-20]

“La Cure par le dessin” [*Les Mains du dieu vivant,* par Marion Milner], *L’Express,* n° 1238, 31 mars 1975, p. 40.

“Le Japon galant en 1686” [*Vie d’une amie de la volupté,* par Ihara Saikaku], *L’Express,* n° 1238, 31 mars 1975, pp. 40-2.

“Dialogue dans un aquarium” [*Hôtel du Lac,* par François-Marie Banier], *L’Express,* n° 1239, 7 avril 1975, p. 39.

“Joffo : l’odyssée de ma mère” [*Anna et son orchestre,* par Joseph Joffo], *L’Express,* n° 1242, 28 avril 1975, pp. 41-2.

“La liberté du plaisir”, *Magazine littéraire,* n° 100, mai 1975, pp. 21-2.011[ ® *Promeneur,* 1979, pp. 136-9]

"La «phallocratie» de Luigi Malerba" [*Sa Majesté,* par Luigi Malerba], *L'Express,* n° 1243, 5 mai 1975, pp. 52-3. [ ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 495-6]

"Une planète à l'envers" [*L'Oeuf du monde,* par Sarane Alexandrian], *L'Express,* n° 1244, 12 mai 1975, p. 54.

"Alberto Savinio, né Andrea De Chirico" [*Toute la vie,* par Alberto Savinio], *L'Express,* n° 1246, 26 mai 1975, p. 49. [ ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 538-9]

"Chalais : 30 ans d'anecdotes" [*La Peau de l'arlequin,* par François Chalais], *L'Express,* n° 1248, 9 juin 1975, p. 48.

"L'Amour d'une mère en vers libres" [*Dansons-nous, ma mère,* par Jean Paget], *L'Express,* n° 1249, 16 juin 1975, pp. 32-3.

"Pour l'amour d'une chienne" [*Le Cirque Orfala,* par Yann Gaillard], *L'Express,* n° 1253, 14 juillet 1975, p. 20.

"Un piéton de l'Histoire" [*La Nuque raide,* par Yves Heurté], *L'Express,* n° 1256, 4 août 1975, p. 16.

"Brillat-Savarin présenté par Barthes" [*Physiologie du goût,* par Brillat-Savarin], *L'Express,* n° 1258, 18 août 1975, pp. 15-6. [ ® *Interventi,* 1982, pp. 121-3]

Alexandre DUMAS, *VINGT ANS APRÈS.* Préface de Dominique Fernandez. Paris : Gallimard, coll. "Folio" n$^{os}$ 682 et 683, 1975. 2 vol. br., 18 x 11 cm, 541 et 539 pp., ach. d'impr. 18 août 1975 (Impr. Bussière, Saint-Amand). ["Préface", t. I, pp. 7-17.]

"Vladimir Nabokov, *Ada*", *Bulletin du Club Français du Livre,* septembre 1975. [ ® *Interventi,* 1982, pp. 124-6]

"Tzara : la vengeance de la postérité" [*Oeuvres complètes,* par Tristan Tzara, t. I], *L'Express,* n° 1263, 22 septembre 1975, p. 44. [ ® *Interventi,* 1982, pp. 129-31]

*EISENSTEIN. L'Arbre jusqu'aux racines, II.* Paris : Grasset, 1975. Vol. br., 20 x 13 cm, 295 pp., ach. d'impr. 13 oct. 1975 (Impr. Bussière, Saint-Amand). Tir. sur Vergé de Lana de 26 [*sic*] ex. num. de 1 à 10 et de HC I à HC XIV. Trad. espagnole : *Eisenstein, el hombre y su obra,* tr. Pilar Rahola, Barcelone : Aymá, 1979 ; trad. italienne : *Eisenstein,* tr. Fabrizio Ascari, Palerme : Sellerio, 1980 ; trad. russe : 1996. © Michel Ciment, *La Quinzaine littéraire,* n° 221, 16 novembre 1975, pp. 27-8 ; A. A., *La Dernière Heure,* 17 novembre 1975 ; Pierre Mazars, *Le Figaro,* 21 novembre 1975 ; Jacques Siclier, *Le Monde,* 22 novembre 1975 ; Pierre Le Boel, *La Bretagne à Paris,* 28 novembre 1975 ; Gérard Fénéon, *Le Républicain lorrain,* 29 novembre 1975 ; Robert Chazal, *France-Soir,* 1$^{er}$ décembre 1975 ; Guy Braucourt, *Les Nouvelles littéraires,* 1$^{er}$ décembre 1975, p. 13 ; François Albéra, *France Nouvelle,* 8 décembre 1975 ; Jean-Luc Douin, *Télérama,* 27 décembre 1975 ; Jean-Louis Bory, *Le Nouvel Observateur,* n° 581, 29 décembre 1975, pp. 56-7 ; Yannick Pelletier, *Armor Magazine,* janvier 1976, p. 53 ; G. R., *Cinématographe,* janvier 1976, p. 43 ; R. A. F., *De Standaard,* 16 janvier 1976 ; Jean Collet, *Études,* février 1976 ; [Anon.,] *Lire,* n° 5, février 1976, p. 203 ; Yannick Pelletier, *La Nouvelle Revue Française,* n° 279, mars 1976, pp. 114-6 ; Angelo Rinaldi, *L'Express,* n° 1288, 15 mars 1976, pp. 46-7 ; Normand Biron, *La Presse,* 17 juillet 1976 ; D. L., *Spectator,* 30 avril 1977.

"Un bluffeur des années folles" [*Un ciel si fragile,* par Jack-Alain Léger], *L'Express,* n° 1269, 3 novembre 1975, p. 55.

“De la Bretagne à Pondichéry” [*Les Remparts d’Adrien,* par Nicole Avril], *L’Express,* n° 1271, 17 novembre 1975, p. 56.

“Lévi-Strauss : les masques parlent” [*La Voie des masques,* par Claude Lévi-Strauss], *L’Express,* n° 1275, 15 décembre 1975, pp. 44-9.[ ® *Interventi,* 1982, pp. 127-8]

# 1976

Michel LERMONTOV, *UN HÉROS DE NOTRE TEMPS, précédé de LA PRINCESSE LIGOVSKOI.* Préface de Dominique Fernandez. Traductions de Gustave Aucouturier et Boris de Schloezer. Notice et notes de Gustave Aucouturier. Paris : Gallimard, coll. “Folio” n° 586, 1976. Vol. br., 18 x 11 cm, 320 pp., ach. d’impr. 15 janv. 1976 (Impr. Firmin-Didot, Paris-Mesnil). [“Préface”, pp. 7-18.]

Giuseppe PITRÉ, *GOeTHE A PALERMO.* Préface de Dominique Fernandez. Palerme : Sellerio, 1976. [ ® *Promeneur,* 1979, pp. 293-7 ; *Voyage d’Italie,* 1998, pp. 440-3]

“Les Jeux de miroirs de Kundera” [*La Valse aux adieux,* par Milan Kundera], *L’Express,* n° 1281, 26 janvier 1976, pp. 34-5.[ ® *Interventi,* 1982, pp. 134-6]

“Réconcilier littérature et cinéma”, *Hachette-Informations,* n° 3, janvier-février 1976, p. 3.

“Freud — Jung : duel de fantasmes” [Sigmund Freud — Carl Gustav Jung, *Correspondance*], *L’Express,* n° 1282, 2 février 1976, pp. 32-4.

“Guerre baroque au Pérou” [*Garabombo l’Invisible,* par Manuel Scorza], *L’Express,* n° 1285, 23 février 1976, pp. 44-5.

*LA ROSE DES TUDORS.* Paris : Julliard, coll. “Idée fixe”, 1976. Vol. br., 20 x 12 cm, 125 pp., ach. d’impr. 19 mars 1976 (Impr. Lescaret, Paris). © Pierre-Louis Rey, *La Nouvelle Revue Française,* n° 311, décembre 1978, pp. 116-8.

“Leonardo Sciascia, le Sicilien universel” [*La Disparition de Majorana* et *Todo modo,* par Leonardo Sciascia], *L’Express,* n° 1289, 22 mars 1976, pp. 26-7. [ ® *Promeneur,* 1979, pp. 336-9 ; *Voyage d’Italie,* 1998, pp. 546-8]

“Pagnol sans Canebière” [*La Gloire de mon père, Le Château de ma mère, Le Temps des secrets, Jean de Florette, Manon des sources,* par Marcel Pagnol], *L’Express,* n° 1291, 5 avril 1976, pp. 44-5. [ ® *Interventi,* 1982, pp. 137-40]

“Albertine Sarrazin : la fringale” [*Le Passe-peine,* par Albertine Sarrazin], *L’Express,* n° 1294, 26 avril 1976, p. 60. [ ® *Interventi,* 1982, pp. 141-2]

“Piero Guccione” [préface à un catalogue d’exposition], Paris : Galerie Claude Bernard, mai 1976. [ ® *Promeneur,* 1979, pp. 343-5 ; *Voyage d’Italie,* 1998, pp. 182-3] © Luisa Ricaldone, “Dominique Fernandez tra letteratura e critica”, *Altri Termini,* nouv. série, n° 11, juin 1976, pp. 78-85.

“Robert Merle : une allégorie à 900 km-heure” [*Madrapour,* par Robert Merle], *L’Express,* n° 1301, 14 juin 1976, p. 60.

“Le P.d.g. qui parlait aux oiseaux” [*Oh, Serafina !,* par Giuseppe Berto], *L’Express,* n°

1306, 19 juillet 1976, p. 23.

"L'Homme, la jeune fille et le clochard" [*La Jeune Fille,* par Bernard Privat], *L'Express,* n° 1309, 9 août 1976, pp. 26-7. [ ® *Interventi,* 1982, pp. 143-4]

"Casanova fut cet enfant-là", *Les Nouvelles littéraires,* n° 2563, 16 décembre 1976, p. 13. [ ® *Promeneur,* 1979, pp. 140-1 ; *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 75-6]]

*PORPORINO OU LES MYSTÈRES DE NAPLES.* Paris : Grasset / Librairie Générale Française, coll. "Le Livre de poche" n° 4836, 1976. Vol. br., 16,5 x 11 cm, 448 pp., ach. d'impr. 4e trim. 1976 (Impr. Brodard et Taupin, La Flèche).

# 1977

"Marthe Robert : les damnés de la terre" [*Livre de lectures,* par Marthe Robert], *L'Express,* n° 1336, 14 février 1977, pp. 34-5. [ ® *Interventi,* 1982, pp. 145-6]

"Casanova vu par Fellini", *Lumière du Cinéma,* n° 2, mars 1977, pp. 18-25.

[ ® *Promeneur,* 1979, pp. 141-7 ; *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 76-80]

"Points de repère sur le vrai Casanova" [*Casanova ou la vie à plaisir,* par Ned Rival. *Les Vingt Journées d'Édouard et d'Élisabeth,* par Casanova], *L'Express,* n° 1339, 7 mars 1977, pp. 66-7.

"Sandro Zanotto : la lagune d'amour" [*Delta de Vénus,* par Sandro Zanotto], *L'Express,* n° 1347, 2 mai 1977, p. 92.

*LES SICILIENS.* Photos Ferdinando Scianna. Textes Dominique Fernandez & Leonardo Sciascia. Paris : Denoël, 1977. Vol. rel. toile écrue sous jaquette ill., 24 x 31 cm, XXII-168 pp., ach. d'impr. 17 mai 1977 (Impr. Roto Sadag, Genève).[ ® *Promeneur,* 1979, pp. 33-52 ; *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 556-68]

"Disques. Purcell, *Funeral Music for Queen Mary,* dir. Philip Ledger, avec le Choeur de King's College. Rossini, *Tancredi,* dir. John Perras, avec Patricia Price, Hannah Francis, Keith Lewis...", *La Nouvelle Revue Française,* n° 296, septembre 1977, pp. 155-7.[ ® *La Rose des Tudors,* éd. 1989, pp. 64-5]

"Les Siciliens, vus par Leonardo Sciascia, Dominique Fernandez et Ferdinando Scianna", *La Quinzaine littéraire,* n° 262, 1er septembre 1977, pp. 6-8.

"Promenade à fleur de peau : *Archives du Nord,* de Marguerite Yourcenar", *Le Matin,* n° 183, 30 septembre 1977, p. 23. [ ® *Interventi,* 1982, pp. 150-1]

"Il Mito degli Stati Uniti per gli intellettuali italiani durante il periodo fascista", *Lettere italiane,* XXIXe année, n° 4, oct.-déc. 1977, pp. 416-26.011[ ® *Promeneur,* 1979, pp. 212-31 ; *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 11-23]

Patrick RAYNAUD, *CATALOGUE IRRAISONNÉ.* Préface de Dominique Fernandez. Paris : Jacques Damase, 1977. Vol. br., 29,5 x 21,5 cm, 130 pp. non ch., ach. d'impr. octobre 1977 (Impr. Polycolor, Cachan). (Catalogue réalisé à l'occasion de l'exposition à la Galerie Harry Jancovici, Paris.) ["Préface", pp. [7-11].]

"Angelo Rinaldi : des Dames souveraines" [*Les Dames de France,* par Angelo Rinaldi],

*L'Express,* n° 1372, 24 octobre 1977, pp. 78-9. [ ® *Interventi,* 1982, pp. 147-9]

"Rembrandt et Van Gogh, deux classiques de l'errance", *La Nouvelle Revue Française,* n° 298, novembre 1977, pp. 46-60. [ ® *Amsterdam,* 1977, pp. 60-75]

"Disques. Mozart, *L'Oeuvre pour piano seul,* par Walter Gieseking", *La Nouvelle Revue Française,* n° 298, novembre 1977, pp. 159-61.

"Disques. Ligeti, *Double Concerto pour flûte, hautbois et orchestre, San Francisco Polyphony, Deux Études pour orgue, Glissandi*", *La Nouvelle Revue Française,* n° 298, novembre 1977, pp. 161-2.

*AMSTERDAM.* Paris : Éd. du Seuil, coll. "Petite Planète" n° 103, 1977. Vol. br., 18 x 12 cm, 128 pp., ach. d'impr. nov. 1977 (Impr. Mame, Tours).

"Les Casseroles magiques de Noëlle Châtelet" [*Le Corps-à-corps culinaire,* par Noëlle Châtelet], *L'Express,* n° 1374, 7 novembre 1977, pp. 84-5.

"Hector Bianciotti : un catalogue de secrets" [*Le Traité des saisons,* par Hector Bianciotti], *L'Express,* n° 1374, 7 novembre 1977, pp. 95-7. [ ® *Interventi,* 1982, pp. 152-3]

"150 ans après, Schubert retrouvé" [*Franz Schubert,* par Brigitte Massin], *L'Express,* n° 1376, 21 novembre 1977, pp. 87-8.

"[Alberto Moravia ha settant' anni : una lunga carriera di scrittore.] Nei suoi libri tutto il potere alle donne", *Il Corriere della Sera,* 27 novembre 1977, p. 3. [ ® *Promeneur,* 1979, pp. 242-6 (en français)]

"Disques. Cimarosa, *Le Mariage secret,* dir. Daniel Barenboïm, avec Dieter Fischer-Dieskau, Ryland Davies, Arleen Auger...", *La Nouvelle Revue Française,* n° 299, décembre 1977, pp. 156-8.

"Journal d'une Walkyrie" [*Journal* de Cosima Wagner], *L'Express,* n° 1381, 26 décembre 1977, pp. 32-3.

Federico DE ROBERTO, *LA SORTE.* Préface de Dominique Fernandez. Palerme : Sellerio, 1977. [ ® *Promeneur,* 1979, pp. 316-9 ; *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 115-7]

# 1978

"Disques. Hændel, *Rinaldo,* dir. Jean-Claude Malgoire, avec Cotrubas, Carolyn Watkinson, Paul Esswood, Charles Brett. Haydn, *Orlando Paladino,* dir. Anton Dorati, avec Arleen Auger, Claes Ahnsjö, Elly Ameling, Domenico Trimarchi, George Shirley... Mozart, *Mitridate,* dir. Leopold Hager, avec Cotrubas, Arleen Auger, Edith Gruberova, Agnes Baltsa...", *La Nouvelle Revue Française,* n° 300, janvier 1978, pp. 163-5.

"Disques. Chostakovitch, *Sonnets de Michel-Ange*", *La Nouvelle Revue Française,* n° 300, janvier 1978, p. 165.

"Jean Cayrol : des yeux de 10 ans" [*Les Enfants pillards,* par Jean Cayrol], *L'Express,* n° 1386, 30 janvier 1978, p. 41. [ ® *Interventi,* 1982, pp. 154-5]

"Les Disques. Jean-Sébastien Bach, *Cantates BWV 24, 65, 72, 78, 92, 95, 119, 138, 144, 177,* sous la dir. de Günther Ramin", *La Nouvelle Revue Française,* n° 301, février 1978, pp. 159-60.

"Les Disques. Schoenberg, *Les Quatuors à cordes,* par le quatuor Juilliard", *La Nouvelle Revue Française,* n° 301, février 1978, pp. 160-2.

"Robert Sabatier au pays des merveilles" [*Les Enfants de l'été,* par Robert Sabatier], *L'Express,* n° 1389, 20 février 1978, pp. 50-2. [ ® *Interventi,* 1982, pp. 154-5]

"De disque en disque" [Debussy, par Jean-Philippe Collard (piano). Franck, par J.-Ph. Collard et Augustin Dumay (violon). Chopin, par Bruno Rigutto (piano). Schubert, par Christian Ivaldi et Noël Lee (pianos). Purcell, par Jean-Patrice Brosse (clavecin, orgue). Händel, Haydn, Mozart, Gluck, Beethoven et Schubert, par Janet Baker (mezzo-soprano). Mozart, *La Clémence de Titus,* dir. Colin Davis, avec Janet Baker, Yvonne Minton, Stuart Burrows, Frederica von Stade, Lucia Popp, Robert Lloyd. Récital Puccini et Verdi, par Sylvia Sass], *La Nouvelle Revue Française,* n° 302, mars 1978, pp. 163-6.

"Purcell et son masque", *Les Nouvelles littéraires,* n° 2625, 2 mars 1978, p. 16.

"Alexandre Dumas, l'anti-Proust" [*Les Trois Mousquetaires* et *Vingt ans après,* par Alexandre Dumas], *L'Express,* n° 1394, 27 mars 1978, p. 54.

"Les Disques. Leos Janacek, *Katia Kabanova,* dir. Charles Mackerras, avec Elisabeth Söderström", *La Nouvelle Revue Française,* n° 303, avril 1978, pp. 152-6.

"Calvino, Sciascia : Lumières d'Italie" [*Le Sentier des nids d'araignée,* par Italo Calvino. *Candido ou un rêve fait en Sicile,* par Leonardo Sciascia], *L'Express,* n° 1396, 10 avril 1978, pp. 46-7. [ ® *Promeneur,* 1979, pp. 339-42 ; *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 548-50]

"Disques. Schumann lyrique : *Lieder,* par Dieter Fischer-Dieskau. *Genoveva,* avec D. Fischer-Dieskau, Edda Moser, Peter Schreier. *Liederspiele*", *La Nouvelle Revue Française,* n° 304, mai 1978, pp. 165-7.

'Disques. Stravinsky, *Symphonie des Psaumes,* et Poulenc, *Gloria,* dir. Leonard Bernstein", *La Nouvelle Revue Française,* n° 304, mai 1978, pp. 167-8.

"Ce que disent les écrivains italiens", *Le Matin,* n° 367, 5 mai 1978, pp. 26-7.

"Mai : en direct de la foule" [*Mai retrouvé,* par Jacques Baynac], *L'Express,* n° 1400, 8 mai 1978, pp. 81-5.

"Christian Frappier", *La Quinzaine littéraire,* n° 279, 16 mai 1978, p. 14.

Guy de MAUPASSANT, *MISS HARRIET.* Édition présentée par Dominique Fernandez. Paris : Gallimard, coll. "Folio" n° 1036, 1978. Vol. br., 18 x 11 cm, 287 pp., ach. d'impr. 17 mai 1978 (Impr. Bussière, Saint-Amand). ["Préface", pp. 7-19, et "Dossier", pp. 259-76.] (Rééd.* Paris : Rombaldi, coll. "Le Club des Classiques", 1978.)

"Schubert devant son pot de bière", *Le Monde de la Musique,* n° 1, juin 1978, pp. 16-9. [ ® *Ganymède,* 1989, pp. 188-96]

"La Femme charnelle, la femme rêvée et la femme-mythe : *Les Falaises d'Étretat,* de Daniel Desmarquet", *Le Matin,* n° 393, 5 juin 1978, p. 26.

"Les Grilles du Luxembourg", *Les Nouvelles littéraires,* 20 juillet 1978.

"Disques / Classique. Donizetti sans acrobaties" [*La Favorite*], *Le Monde de la Musique,*

n° 2, juillet-août 1978, p. 66.

“Disques / Classique. Verdi, *Le Trouvère*”, *Le Monde de la Musique,* n° 2, juillet-août 1978, p. 69.

“Les Disques. Le Tricentenaire de Vivaldi”, *La Nouvelle Revue Française,* n° 307, août 1978, pp. 166-8.

“Deux nouveaux disques de Boulez : Varese, *Amériques, Arcana, Ionisation* ; Schoenberg, *Cinq Pièces pour orchestre op. 16, Variations pour orchestre op. 31, Musique d’accompagnement pour une scène de film op. 34, Un Survivant de Varsovie op. 46*”, *La Nouvelle Revue Française,* n° 307, août 1978, pp. 168-9.

“Les Écoliers de l’extase” [la Maîtrise de Montserrat], *Le Monde de la Musique,* n° 3, septembre 1978, pp. 28-9.

*L’ÉTOILE ROSE. Roman.* Paris : Grasset, 1978. Vol. br., 22,5 x 14 cm, 432 pp., ach. d’impr. 18 sept. 1978 (Impr. Firmin-Didot, Paris). Tir. sur Vélin chiffon de Lana de 29 ex. num. de 1 à 15 et de HC I à HC XIV. Trad. espagnole : *La Estrella rosa,* tr. Antonio Alvarez de la Rosa, Barcelone : Argos Vergara, 1979 ; trad. grecque : Athènes, Exantas, 1990 ; trad. italienne : *La Stella rosa,* tr. Anna Rosso Cattabiani, Milan : Rusconi, 1980 ; trad. japonaise : *[Barairo no kao.o motsu otoko],* tr. Tsutomu Iwasaki, Tokyo : Hayakawa Publ., 1983. © Christian Giudicelli, *Lire,* n° 37, septembre 1978, p. 170 ; Jacqueline Piatier, *Le Monde,* 8 septembre 1978 ; Jérôme Garcin, *Les Nouvelles littéraires,* 13 septembre 1978 ; Catherine Clément, *Le Matin,* 14 septembre 1978 ; Hubert Juin, *La Quinzaine littéraire,* n° 286, 16 septembre 1978, p. 6 ; Jacques Chessex, *24 Heures,* 23-24 septembre 1978 ; P[ierrette] R[osset], *Elle,* 25 septembre 1978, p. 98 ; Michel Braudeau, *L’Express,* n° 1420, 25 septembre 1978, pp. 60-1 ; Hector Bianciotti, *Le Nouvel Observateur,* n° 724, 25 septembre 1978, p. 88 ; Alain-Gérard Slama, *Le Point,* n° 314, 25 septembre 1978 ; Denis Mougeot, *L’Est républicain,* 26 septembre 1978 ; Georges Sion, *Le Soir,* 27 septembre 1978 ; Jean-Claude Charlet, *L’Yonne républicaine,* 27 septembre 1978 ; Maurice Chavardès, *Témoignage chrétien,* 12 octobre 1978, p. 25 ; E. Benoot, *De Standaard,* 13 octobre 1978 ; Michèle Stouvenot, *L’Aurore,* 24 octobre 1978 ; J. F., *La Libre Belgique,* 25 octobre 1978 ; Martine Freneuil, *Le Quotidien de Paris,* 25 octobre 1978 ; Georges Anex, *Le Journal de Genève,* 28 octobre 1978 ; Yves Riesel, *Antirouille,* novembre 1978, p. 69 ; [Anon.,] *Playboy,* novembre 1978, p. 18 ; Claude Guerre, *Libération-Champagne,* 4 novembre 1978 ; Léon-Gabriel Gros, *Le Provençal-Dimanche,* 5 novembre 1978 ; P. V., *Sud-Ouest-Dimanche,* 5 novembre 1978 ; René Tavernier, *Le Progrès,* 12 novembre 1978 ; Laurent Dispot, *Magazine littéraire,* n° 143, décembre 1978, p. 63 ; Michel Cyprien, *Le Généraliste,* n° 149, 13 décembre 1978, p. 53 ; Michèle Grandjean, *Le Provençal,* 25 janvier 1979, et *Le Provençal-Dimanche,* 28 janvier 1979 ; Giovanni Bogliolo, *La Stampa,* 16 mai 1980 ; Jean-Noël Schifano, *Il Mattino* [Naples], 18 mai 1980 ; Renato Besana [interview], *Il Giornale Nuovo* [Milan], 22 mai 1980 ; Giovanni Mameli, *L’Unione Sarda* [Cagliari], 24 mai 1980 ; Alfredo Todisco, *Il Corriere della Sera,* 26 mai 1980 ; Diego Zandel [interview], *Paese Sera,* 30 mai 1980 ; Italo Vanni, *Il Resto del Carlino* [Bologne], 31 mai 1980 ; Osvaldo Guerrieri, *Tuttolibri,* 6e année n° 20, 31 mai 1980 ; Antonio Altomonte, *Il Tempo,* 3 juin 1980 ; Giampiero Beltotto, *Avvenire,* 6 juin 1980 ; Ugo Ronfani, *Il Giorno,* 11 juin 1980 ; Renato Minore [interview], *Il Messaggero,* 1er juillet 1980.

"Pirandello et la Sicile" [à propos de *Six Personnages en quête d'auteur* mis en scène par Antoine Bourseiller à la Comédie-Française], *Comédie-Française,* n° 71, septembre-octobre 1978, pp. 6-8.

"Mettre en scène Pirandello", *Comédie-Française,* n° 71, septembre-octobre 1978, pp. 9-12.

[ ® *Promeneur,* 1979, pp. 320-9 ; *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 434-40]

*Dominique Fernandez présente [le] TRAITÉ DES EUNUQUES [de] CH[ARLES d'] ANCILLON.* Paris : Éd. Ramsay, 1978. Vol. br., 21,5 x 13,5 cm, 257 pp., ach. d'impr. 2 oct. 1978 (Impr. Firmin-Didot, Paris-Mesnil). [Présentation, pp. 7-28.]011011011[ ® *Ganymède,* 1989, pp. 27-39]

"Un manifeste de tendresse rose" [Propos recueillis par Jean Le Bitou], *Libération,* 26 octobre 1978, p. 12.

"La Conscience gaie d'être «gay»" [Propos recueillis par Suzette Triton, Jean-Pierre Lorrain et Alain Sanzio], *Rouge,* n° 786, 28-29 octobre 1978, pp. 9-10.

*VIVRE VENISE.* Photographies de Fulvio Roiter. Paris : Éd. Mengès, 1978. Vol. rel. toile rouge sous jaquette ill., 22 x 32,5 cm, 235 pp. non ch., ach. d'impr. nov. 1978 (Impr. Grafiche Lema, Maniago / Pordenone). [Texte de D. F., pp. [7-18].]011011[ ® *Promeneur,* 1979, pp. 23-32 ; *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 627-33]

"Dominique Fernandez : En visitant le Sud, on sent la civilisation" [interview], *La Presse* (Tunis), 9 décembre 1978, p. 3.

"*L'Étoile rose,* roman-manifeste pour en finir avec la honte" [Propos recueillis par Michel et Hervé], *L'Étincelle,* n° 80, 15 décembre 1978, pp. 18-9.

"Le sorcier Savinio" [*Hommes, racontez-vous,* par Alberto Savinio], *L'Express,* n° 1434, 30 décembre 1978, pp. 22-3.011[ ® *Promeneur,* 1979, pp. 202-5 ; *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 539-41]

# 1979

"Disques / Classique. Falla, *L'Atlantide*", *Le Monde de la Musique,* n° 7, janvier 1979, p. 69.

"Disques / Classique. Vivaldi, *L'Olimpiade*", *Le Monde de la Musique,* n° 7, janvier 1979, p. 71.

"Disques / Classique. Maria Callas, *Enregistrements inédits*", *Le Monde de la Musique,* n° 7, janvier 1979, p. 71.

"Le Dictionnaire. *Missa «Tu es Petrus», Trois Motets* [par le Tölzer Knabenchor]. *Missa «Hodie Christus est», Six Motets* [par le King's College Choir de Cambridge]", *Diapason,* n° 236, février 1979, pp. 73-4.

Cesare PAVESE, *TRAVAILLER FATIGUE. LA MORT VIENDRA ET ELLE AURA TES YEUX. POÉSIES VARIÉES.* Préface de Dominique Fernandez. Traduit de l'italien par Gilles de Van. Paris : Gallimard, coll. "Poésie" n° 128, 1979. Vol. br., 18 x 11 cm, 317

pp., ach. d'impr. 23 févr. 1979 (Impr. Firmin-Didot, Paris-Mesnil). ["Pavese poète", pp. 7-18.] [ ® *Promeneur,* 1979, pp. 232-41 ; *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 416-22]

"Le Dictionnaire. Jean-Baptiste Pergolèse, *Stabat Mater*", *Diapason,* n° 237, mars 1979, p. 147.

"Le Dictionnaire. Franz Schubert, *Oeuvres pour le théâtre*", *Diapason,* n° 237, mars 1979, p. 153.

"Le Dictionnaire. Francis Poulenc, *Mélodies*", *Diapason,* n° 238, avril 1979, pp. 83-4.

"Disques / Classique. Poème à la Femme" [*Lieder pour voix de femme,* vol. I, par Gundula Janowitz], *Le Monde de la Musique,* n° 10, avril 1979, p. 81.

Daniel DEFOE, *MOLL FLANDERS.* Préface de Dominique Fernandez. Traduction de Marcel Schwob revue et complétée par Francis Ledoux. Paris : Gallimard, coll. "Folio" n° 1109, 1979. Vol. br., 18 x 11 cm, 529 pp., ach. d'impr. 19 avril 1979 (Impr. Bussière, Saint-Amand). ["Daniel Defoe et *Moll Flanders*", pp. 7-23.]

"Milan Kundera le guetteur" [*Le Livre du rire et de l'oubli,* par Milan Kundera], *L'Express,* n° 1450, 21 avril 1979, pp. 58-61.

"Le Dictionnaire. *Musique sacrée à la Cour d'Angleterre. — Madame d'Amours* [par le London Early Music Group]", *Diapason,* n° 239, mai 1979, p. 99.

"Un poète grec, Constantin Cavafy", *Masques,* n° 1, mai 1979, pp. 8-12. [ ® *Ganymède,* 1989, pp. 256-63]

"Disques / Classique. *Idoménée,* pour oublier papa" [*Idoménée* de Mozart], *Le Monde de la Musique,* n° 11, mai 1979, p. 82.

"Disques / Classique. Jacopo Peri, *Euridice*", *Le Monde de la Musique,* n° 11, mai 1979, p. 85.

"Le Dictionnaire. Bach, *Passion selon saint Matthieu*, chantée en anglais", *Diapason,* n° 240, juin 1979, pp. 73-5.

"Disques / Classique. Mozart, *Messes brèves K 194 et 275*", *Le Monde de la Musique,* n° 12, juin 1979, p. 71.

"Les Divas : reines ou martyres ?" [*Le Chant retrouvé,* par André Tubeuf. *L'Opéra ou la défaite des femmes,* par Catherine Clément], *L'Express,* n° 1457, 9 juin 1979, pp. 61-3.

"Lettera da Parigi : Il superOrfano", *L'Espresso,* n° 23, 10 juin 1979, p. 129.

"La réapparition de Ramon Fernandez : « J'admire mon père parce que je l'ai lu... » (Propos recueillis par Jacqueline Piatier)", *Le Monde,* 15 juin 1979, p. 26.

"Lettera da Parigi : Coraggio, in carcere si studia meglio", *L'Espresso,* n° 26, 1er juillet 1979, p. 89.

"Bory notre ami", *Gay-Pied,* juillet-août 1979.

"Disques / Classique. Debussy, *Pelléas et Mélisande*", *Le Monde de la Musique,* n° 13-14, juillet-août 1979, p. 74.

[*PORPORINO,* au Festival d'Aix-en-Provence (Théâtre de l'Archevêché, du 22 juillet au 4 août 1979), mise en scène de Patrice Guinand, décors et costumes de Pier Luigi Pizzi. Diffusé à la télévision (Antenne 2) le 20 avril 1980 à 21 h 35.] © Edmée Santy, *Le Provençal-Dimanche,* 28 janvier 1979 ; "Entretien avec Dominique Fernandez", *Le*

*Matin,* 17 juillet 1979 ; Pierre-Petit, *Le Figaro,* 24 juillet 1979 ; Claude Samuel, *Le Matin,* 26 juillet 1979 ; Alain Fantapié, *Le Monde de la Musique,* n° 13-14, juillet-août 1979, pp. 9-10 ; Sylvie de Nussac, *L'Express,* n° 1465, 4 août 1979, p. 21 ; Jean-Pierre Le Pavec, *L'HUmanité,* 4 août 1979 ; Maurice Fleuret, *Le Nouvel Observateur,* 13 août 1979, p. 50 ; Jérôme Garcin, *Les Nouvelles littéraires,* 17 avril 1980, p. 47.

"Tels gâteaux, tel peuple", *Les Nouvelles littéraires,* n° 2701, 23 août 1979, p. 17.

"Lettera dalla Francia : A Praga, cioè nel centro di Parigi...", *L'Espresso,* n° 35, 2 septembre 1979, p. 57.

"Rappel : Deux repères pour une histoire de la culture homosexuelle en Italie" [Luigi Settembrini, *I Neoplatonici,* et Umberto Saba, *Ernesto*], *Masques,* n° 2, automne 1979, pp. 126-9. ® *Promeneur,* 1979, pp. 271-6 ; *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 188-91 et 532-4]

"Disques / Classique. Morales, Cererols, *Messes*", *Le Monde de la Musique,* n° 16, octobre 1979, p. 98.

"Disques / Classique. Schubert, *Schubertiade*", *Le Monde de la Musique,* n° 16, octobre 1979, p. 99.

"Disques / Classique. Fritz Wunderlich, *Beethoven, Haydn, Strauss*", *Le Monde de la Musique,* n° 16, octobre 1979, p. 99.

"Schubert par Fischer-Dieskau" [*Les Lieder de Schubert,* par Dietrich Fischer-Dieskau], *L'Express,* n° 1474, 6 octobre 1979, pp. 93-4.

*UNE ÉTRANGE JOIE DE VIVRE ET AUTRES POÈMES DE SANDRO PENNA.* Texte français de Dominique Fernandez et Jean-Noël Schifano. Fontfroide-le-Haut : Fata Morgana, coll. "Dioscures", 1979. Vol. br., 22 x 14 cm, 87 pp. non ch., ach. d'impr. 6 oct. 1979 (Impr. de la Charité, Montpellier). Tir. lim. à 750 ex. sur Vergé teinté, non num. [D. F., "Sandro Penna", pp. 7-10.] [ ® *Promeneur,* 1979, pp. 280-2 ; *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 422-4]

"Lettera da Parigi : Dio salvi Pannella, canta il gay", *L'Espresso,* n° 42, 21 octobre 1979, p. 105.

"Don Juan, Carmen, Pelléas et C$^{ie}$" [*L'Opéra, 800 oeuvres de 1597 à nos jours. L'Année de l'opéra et de la danse,* par Sylvie de Nussac. *Grands Opéras du répertoire,* par Alexis Payne. *Callas, les images d'une voix,* par Sergio Segalini], *L'Express,* n° 1477, 27 octobre 1979, pp. 86-8.

"Ce soir je ne viendrai pas dîner tout seul" [Propos recueillis par Marc Lecarpentier], *Télérama,* n° 1555, 31 octobre 1979, pp. 30-1.

'Cette nuit-là, il a perdu' [interview, sur le meurtre de Pasolini], *Gai Pied,* n° 8, novembre 1979.

"Disques / Classique. Un opéra du jeune Mozart" [Mozart, *Le Roi pasteur*], *Le Monde de la musique,* n° 17, novembre 1979, p. 93.

"Lettera dalla Francia : Parigi val bene un Requiem", *L'Espresso,* n° 46, 18 novembre 1979, p. 117.

Bernard LOUEDIN : *VENEZIA NUDA.* [Six gravures originales.] Texte de Dominique Fernandez. Paris : Michèle Broutta, éd., Oeuvres Graphiques Contemporaines, 1979.

Vol. en ff. sous emboîtage, 29 x 38 cm, ach. d'impr. 18 novembre 1979 (Impr. de Dominique Viglino, Bourg-la-Reine). Tir. : 96 ex. [Texte de D.F., pp. [5-7].]

"[Pourquoi romanciers et historiens n'écrivent-ils pas pour la scène ?] Pas de commandes !", *Les Nouvelles littéraires,* n° 2716, 5 décembre 1979, p. 32.

*UNE FLEUR DE JASMIN À L'OREILLE. Roman.* Paris : Grasset, 1979. Vol. br., 20 x 13 cm, 205 pp., ach. d'impr. 10 déc. 1979 (Impr. Firmin-Didot, Paris-Mesnil). Tir. sur Vélin chiffon de Lana de 24 ex. num. de 1 à 10 et de I à XIV. Trad. grecque : *[Ena boukéto ghiasémi st'afti],* tr. Katérina Dhédaki, Athènes : Aquarius, 1988. © *[La plupart des articles portent à la fois sur ce livre et sur* Le Promeneur amoureux.*]* Jérôme Garcin, *Les Nouvelles littéraires,* 17 janvier 1980, p. 30 ; Jean Freustié, *Le Nouvel Observateur,* n° 793, 21 janvier 1980, p. 7 ; Claude Guerre, *Libération-Champagne,* 23 janvier 1980 ; Pierrette Rosset, *Elle,* 28 janvier 1980, p. 32 ; Jean Le Bitoux, *Gai Pied,* février 1980 ; François Nourissier, *Le Figaro Magazine,* 2 février 1980, p. 75 ; J. F., *La Libre Belgique,* 6 février 1980 ; Henry Bonnier, *Le Méridional,* 10 février 1980, et *La Dépêche du Midi,* 17 février 1980 ; Jacqueline Piatier, *Le Monde,* 21 février 1980 ; Max Gallo, *L'Express,* n° 1494, 23 février 1980, pp. 59-60 ; Pierre Feille, *Le Petit Bleu de Lot-et-Garonne,* 27 février 1980 ; Gérard Guillot, *Le Figaro,* 29 février 1980 ; Michel Cyprien, *Le Généraliste,* n° 260, 5 mars 1980, p. 61 ; J. Bastié, *L'Événement,* 22 mars 1980 ; E. Benoot, *De Standaard,* 16 mai 1980.

*LE PROMENEUR AMOUREUX. De Venise à Syracuse.* Paris : Plon, 1979. Vol. br., 22,5 x 14 cm, 354 pp., ach. d'impr. 11 déc. 1979 (Impr. Simped, Évreux). Trad. italienne : *I Viaggiatore amoroso,* tr. Fabrizio Ascari, Milan : Rizzoli, 1982. © Jérôme Garcin, *Les Nouvelles littéraires,* 17 janvier 1980, p. 30 ; Hector Bianciotti, *Le Nouvel Observateur,* n° 797, 18 février 1980, p. 68 ; Sergio Segalini, *Opéra international,* n° 26, mars 1980, p. 34 ; Pierre Mertens, *Le Soir,* 30 avril 1980.

"Lettera dalla Francia : Parigi è emigrata in Canada", *L'Espresso,* n° 51, 23 décembre 1979, p. 103.

*PORPORINO OU LES MYSTÈRES DE NAPLES.* Préface par Henriette Guex-Rolle. Genève : Édito-Service, "Club des Grands Prix Littéraires", 1979. Vol. rel. simili, 20 x 12 cm, 405 pp., sans ach. d'impr.

"Des homosexuels qui parlent eux-mêmes, d'eux-mêmes, avec Dominique Fernandez" [Propos recueillis par Jean-Pierre Joecker et Alain Sanzio], *Masques,* n° 3, hiver 1979/80, pp. 129-30. © Martine LINTILHAC, *Une vision de la Sicile par Dominique Fernandez.* Mémoire de Maîtrise de Lettres modernes. Paris : Université de Paris III (Sorbonne Nouvelle), 1979. Vol. br., 29,7 x 21 cm, 97 pp. dactyl.

# 1980

"Le Disque. Vincenzo Bellini, *La Norma*", *Diapason,* n° 246, janvier 1980, p. 46.

"Le Disque. Kamillo Lendway, *La P... respectueuse*", *Diapason,* n° 246, janvier 1980, p. 58.

"Le Disque. Bedrich Smetana, *Le Mur du diable*", *Diapason,* n° 246, janvier 1980, pp. 82-3.

"Le Disque. Hugo Wolf, *Italienisches Liederbuch*", *Diapason,* n° 246, janvier 1980, p. 88.

"Rossini : un Otello entre deux sorbets", *Le Monde de la Musique,* n° 19, janvier 1980, pp. 24-5.

"Disques / Classique. *Festival of Kings*", *Le Monde de la Musique,* n° 19, janvier 1980, p. 55.

"Quand Lou écrivait mieux que Rilke" [*Correspondance de Rainer Maria Rilke et Lou Andréas-Salomé*], *L'Express,* n° 1488, 12 janvier 1980, p. 45.

"Le Disque. Leos Janacek, *L'Affaire Macropoulos*", *Diapason,* n° 247, février 1980, pp. 57-8.

"Lettera da Parigi : No, lo stupro no, gridò André Gide", *L'Espresso,* n° 2, 13 janvier 1980, p. 72.

*DELLE COSE DI SICILIA. Testi inediti o rari,* a cura di Leonardo Sciascia. Introduzione di Dominique Fernandez. Volume primo. Palermo : Sellerio editore, "Biblioteca Siciliana di Storia e Letteratura" n° 11, 1980. Vol. br., 23,5 x 17 cm, XX-483 pp., ach. d'impr. févr. 1980 (Tipografia Luxograph, Palerme). ["Introduzione", pp. XIII-XX.]011 [ ® *Promeneur,* 1979, pp. 285-92 ; *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 569-73]

"Le Disque. J.-S. Bach, *Suite en si mineur BWV 1067.* Michel Haydn, *Concerto en si majeur pour trompette et orchestre.* Georg Philip Telemann, *Concerto en ré majeur pour trompette, deux hautbois...,* par Maurice André...", *Diapason,* n° 248, mars 1980, p. 47.

"Le Disque. Leos Janacek, *Journal d'un disparu*", *Diapason,* n° 248, mars 1980, p. 64.

"Le Disque. W. A. Mozart, *Missa Brevis KV 220, Ave Verum KV 618, Exsultate, jubilate KV 165*", *Diapason,* n° 248, mars 1980, p. 68.

"Le Disque. Franz Schubert, *Sonate D 960, Allegretto D 915*", *Diapason,* n° 248, mars 1980, p. 73.

"Le Disque. Robert Schumann, *Cinq lieder op. 40, Six Gedichte une Requiem op. 90, Liederkreis op. 39*", *Diapason,* n° 248, mars 1980, p. 74.

"Vive George Sand quand même !" [George Sand, *Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt, Adriani, La Danielle, Correspondance,* t. XIV], *L'Express,* n° 1495, 1er mars 1980, pp. 61-2.

"Les Siciles à coeurs ouverts" [*Fables de la dictature* et *La Sicile, son coeur,* par Leonardo Sciascia. *Du côté des infidèles,* par Leonardo Sciascia. *Le Poids du temps,* par Giuseppe Bonaviri. *Le Sourire du marin inconnu,* par Vincenzo Consolo], *L'Express,* n° 1498, 22 mars 1980, p. 83.

"Le Disque. Franz Schubert, *Allegro en si bémol majeur* [etc.], par le Trio de Milan", *Diapason,* n° 249, avril 1980, p. 67.

"Martin du Gard sans corset" [Roger Martin du Gard, *Correspondance générale,* t. I et II], *L'Express,* n° 1500, 5 avril 1980, pp. 46-8.

*MÉMOIRES* de Lorenzo DA PONTE, librettiste de Mozart. Préface de Dominique Fernandez. Traduction de M. C. D. de La Chavanne, revue et complétée. Paris :

Mercure de France, coll. “Le Temps retrouvé” n° XXX, 1980. Vol. br., 20,5 x 14 cm, 327 pp., ach. d’impr. 22 avril 1980 (Impr. Floch, Mayenne). [“Lorenzo Da Ponte”, pp. 9-22.] [ ® *Voyage d’Italie,* 1998, pp. 100-10]

“La musique libère les âmes” [Gilbert Rouget, *La Musique et la transe*], *L’Express,* n° 1503, 26 avril 1980, p. 77.

“Mezzogiorno : oublier Rome”, *L’Express,* n° 1503, 26 avril 1980, pp. 138-40.

“Quel ragazzo divers e così solo” [Propos recueillis par Anna Rosso], *Il Settimanale,* 29 avril 1980, pp. 76-8.

“Le Disque. Benjamin Britten, *Sérénade op. 31, Les Illuminations op. 18*”, *Diapason,* n° 250, mai 1980, pp. 53-5.

“Le Disque. Henry Purcell, *Te Deum, Ode «Yorkshire Feast»*”, *Diapason,* n° 250, mai 1980, p. 67.

“Le Disque. Franz Schubert, *Fantaisie pour piano et violon en ut majeur, Trio pour violon, violoncelle et piano op. 100*”, *Diapason,* n° 250, mai 1980, pp. 70-1.

“Le Disque. Franz Schubert, *2* e *Scherzo D 593, 18* e *Sonate D 894,* [etc.], par Jeremy Menuhin”, *Diapason,* n° 250, mai 1980, p. 71.

“Kafka et ses prophètes” [Franz Kafka, *Oeuvres complètes,* t. II], *L’Express,* n° 1508, 31 mai 1980, pp. 69-70.

“Le Disque. Marc-Antoine Charpentier, *Cæcilia, virgo et martyr, Filius Prodigus*”, *Diapason,* n° 251, juin 1980, p. 45.

“Rubinstein : le journal des gourmandises” [*Mes longues années passées,* par Arthur Rubinstein], *L’Express,* n° 1511, 21 juin 1980, p. 63.

“Nouvelles d’avant la tourmente” [*La Conversion de Casanova,* par Hermann Hesse], *L’Express,* n° 1512, 28 juin 1980, p. 50.

“Scrivere un romanzo soddisfa il mio bisogno di evasione e di riflessione” [interview], *Uomini e Libri,* vol. 16, n° 79, juin-juillet 1980, p. 36.

“Vu et entendu. *Le Barbier de Séville* à l’Opéra de Paris”, *Diapason,* n° 252, juillet-août 1980, p. 14.

“À propos de la *Semiramide* de Rossini à Aix”, *Diapason,* n° 252, juillet-août 1980, pp. 28-9.

“Don Pezza et les terroristes” [*La Nuit du grand boss,* par Fruttero et Lucentini], *L’Express,* n° 1513, 5 juillet 1980, p. 41.

“Musique” [*Une Histoire de la Musique,* par Lucien Rebatet. *Le Voyage artistique à Bayreuth,* par Albert Lavignac. *Olivier Messiaen,* par Henry Malbreich. *Voyage de jeunesse,* par Felix Mendelssohn. *Tout l’opéra,* par Kobbé], *L’Express,* n° 1516, 26 juillet 1980, p. 34.

“La mode et le chauvinisme”, *L’Express,* n° 1523, 13 septembre 1980, pp. 61-3.

“Un bonheur en pointillé” [*Luc-sur-Mer,* par Walter Prévost], *L’Express,* n° 1524, 20 septembre 1980, p. 70.

“Hamlet dans la garrigue” [*Le Garçon sur la colline,* par Claude Brami], *L’Express,* n° 1524, 20 septembre 1980, p. 71.

“Mémoire tropicale” [*La Morte Saison,* par Jean Lods], *L’Express,* n° 1524, 20

septembre 1980, pp. 71-2.

"Jean-Pierre Dufreigne : je t'aime, tu me manges" [*Je danse pour les cannibales,* par Jean-Pierre Dufreigne], *L'Express,* n° 1525, 27 septembre 1980, p. 80.

Dominique FERNANDEZ / Charles DUPÊCHEZ, *L'UNIVERS DES VOIX : LES DIVAS.* Paris : Ramsay, coll. "Nostalgie", 1980. Vol. br., 28 x 20 cm, 192 pp., ach. d'impr. 3 octobre 1980 (Impr. Aubin, Poitiers-Ligugé). [*Le livre est co-signé sur la couverture par D. F., mais ne contient pas de texte de lui.*]

Jesse A. FERNANDEZ, *LES MOMIES DE PALERME.* [Photographies.] Texte de Dominique Fernandez. Paris : Éd. du Chêne, 1980. Vol. br., 24 x 24,5 cm, 126 pp. non ch., ach. d'impr. 14 oct. 1980 (Impr. Roto-Sadag, Genève). [Texte de D. F., pp. [7-13].] [ ® *Gorgone,* 1988, pp. 137-43]

"Tournier : un gâteau de roi" [*Gaspard, Melchior et Balthazar,* par Michel Tournier], *L'Express,* n° 1530, 1er novembre 1980, pp. 66-7.

"Navarre : la damnation selon Yves" [*Le Jardin d'acclimatation,* par Yves Navarre], *L'Express,* n° 1531, 8 novembre 1980, p. 85.

"De la Métaphysique comme fête foraine" [*Encyclopédie nouvelle,* par Alberto Savinio. *Le Tour du jour en quatre-vingts mondes,* par Julio Cortazar], *L'Express,* n° 1533, 22 novembre 1980, pp. 77-9.

"De la Musique avant toute chose", *L'Express,* n° 1534, 29 novembre 1980, pp. 76-80.

"La jeunesse d'Igor" [*Être et avoir été,* par Igor Markevitch], *L'Express,* n° 1534, 29 novembre 1980, p. 77.

"Le Monde des voix" [*L'Opéra,* sous la dir. de Pierre Brunel], *L'Express,* n° 1534, 29 novembre 1980, p. 79.

Fulvio ROITER, *VÉRONE ET LE LAC DE GARDE.* Préface de Dominique Fernandez. Texte de Giosuè Chiaradia. Traduction et adaptation de Richard Balducci. Paris : Éd. Mengès, 1980. Vol. rel. toile rouge sous jaquette ill., 31,5 x 25 cm, 189 pp. non ch., ach. d'impr. nov. 1980 (Impr. Grafiche Lema, Maniago). [Préface, pp. (3-8).] [ ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 640-2]

"Volkoff : le tohu-bohu" [*Les Humeurs de la mer,* t. IV : *Les Maîtres du temps,* par Vladimir Volkoff], *L'Express,* n° 1538, 27 décembre 1980, p. 30.

*L'ÉTOILE ROSE. Roman.* Paris : Grasset / Librairie Générale Française, coll. "Le Livre de poche" n° 5473, 1980. Vol. br., 16,5 x 11 cm, 512 pp., ach. d'impr. 4e trim. 1980 (Impr. Brodard et Taupin, La Flèche).

"Dossier : Homosexualité et création littéraire" [interview avec Jean-Pierre Joecker et Alain Sanzio], *Masques,* n° 7, hiver 1980/81, pp. 30-3.

# 1981

"Vu et entendu : Paris. *Jenufa* [de Leos Janacek]", *Diapason,* n° 257, janvier 1981, p. 40.

“L’île de Pirandello” [*Pirandello et la Sicile,* par Leonardo Sciascia], *L’Express,* n° 1539, 3 janvier 1981, pp. 33-4.

“Psychanalyse” [*La Petite Piggle,* par D. W. Winnicott. *Naissance de l’autre,* par Rosine et Robert Lefort. *Grandeur et limites de la pensée freudienne,* par Erich Fromm. *La Candeur d’un monstre,* par Silla Consoli. *Psichiatria democratica,* par Jean-Luc Metge. *Pierre, pour mémoire.*], *L’Express,* n° 1539, 3 janvier 1981, p. 36.

*SIGNOR GIOVANNI.* Paris : Balland, coll. “L’Instant romanesque”, 1981. Vol. br., 20 x 13 cm, 103 pp., ach. d’impr. 5 janv. 1981 (Impr. Bussière, Saint-Amand). Trad. japonaise : Tokyo : Tokyo Sogensha, 1984 ; trad. italienne : *Signor Giovanni,* tr. Fabrizio Ascari, Milan : Rizzoli, 1986. © Bernard Barokas, *L’Express,* n° 1545, 14 février 1981, pp. 48-9 ; Jérôme Garcin, *Les Nouvelles littéraires,* n° 2776, 26 février 1981, p. 37 ; Yannick Pelletier, *La Quinzaine littéraire,* n° 343, 1er mars 1981, p. 8.

“Le Rêve androgyne” [*Le Mythe de l’Androgyne,* par Jean Libis], *L’Express,* n° 1540, 10 janvier 1981, p. 42.

“Les Confessions de Gustave” [*Correspondance,* t. II, par Gustave Flaubert], *L’Express,* n° 1541, 17 janvier 1981, pp. 46-7.

“Vu et entendu : Paris. Le retour de Maurice Béjart”, *Diapason,* n° 258, février 1981, pp. 33-4.

“Tous les disques du mois. Gioacchino Rossini, *Guillaume Tell*”, *Diapason,* n° 258, février 1981, p. 51.

“Le Massacre de saint Péguy” [*Péguy,* par Henri Guillemin], *L’Express,* n° 1544, 7 février 1981, pp. 59-60.

“Vu et entendu : Paris. *Peter Grimes* [de Benjamin Britten]”, *Diapason,* n° 259, mars 1981, pp. 38-9.

“Tous les disques du mois. William Byrd, *Cantiones Sacræ*”, *Diapason,* n° 259, mars 1981, p. 56.

“Gérard de la Nuit” [*Gérard de Nerval et son temps,* par Pierre Gascar], *L’Express,* n° 1548, 7 mars 1981, pp. 85-7.

“Stendhal : les bonnes recettes de l’oncle Henri” [*Oeuvres intimes* de Stendhal, t. I], *L’Express,* n° 1550, 21 mars 1981, pp. 74-5.

“Un dictionnaire qui donne le «la»” [*Dictionnaire des disques Diapason*], *L’Express,* n° 1551, 28 mars 1981, p. 70.

“Vu et entendu. *Louise,* de Gustave Charpentier”, *Diapason,* n° 260, avril 1981, p. 15.

“Vu et entendu. La résurrection des *Pêcheurs de perles* de Bizet”, *Diapason,* n° 260, avril 1981, p. 16.

“Dictionnaire des disques. W. A. Mozart, *Idomeneo, KV 366 et 367*”, *Diapason,* n° 260, avril 1981, pp. 50-1.

“La Harpe des mots” [*Les Emmurés,* par Jean-Marie Laclavetine], *L’Express,* n° 1554, 18 avril 1981, p. 64.

“Un duc proustien en Sicile” [*Une enfance sicilienne,* par Edmonde Charles-Roux], *L’Express,* n° 1557, 12 mai 1981, pp. 79-81. [ ® *Voyage d’Italie,* 1998, pp. 375-7]

“La Muse du Tout-Paris” [*Misia,* par Arthur Gold et Robert Fizdale], *L’Express,* n° 1560,

29 mai 1981, p. 65.

"Un talent d'alchimiste" [*Des cours d'eau peu considérables,* par Jean-Loup Trassard], *L'Express,* n° 1561, 5 juin 1981, p. 69.

"Un impressionniste sous les Tsars" [*Romans et nouvelles complets,* par Ivan Tourgueniev], *L'Express,* n° 1564, 26 juin 1981, pp. 46-7.

'La Question homosexuelle' [texte d'une allocution, censurée à l'ORTF, pour la campagne présidentielle d'Huguette Bouchardeau], *Masques,* n° 9/10, été 1981, pp. 6-7.

"Naples la folie" [*Naples,* par Jean-Noël Schifano], *L'Express,* n° 1568, 24 juillet 1981, p. 32.

"La Gloire de Monte-Cristo" [*Le Comte de Monte-Cristo,* par Alexandre Dumas], *L'Express,* n° 1569, 31 juillet 1981, p. 28.

"Vu et entendu. *Turandot* [de G. Puccini] à Paris", *Diapason,* n° 263, juillet-août 1981, p. 13.

"Dictionnaire des disques. Gioacchino Rossini, *Petite Messe solennelle*", *Diapason,* n° 263, juillet-août 1981, p. 57.

"Les mille et un parfums d'une Chine rêvée" [*Les Mille et Un Jours,* par François Pétis de la Croix], *L'Express,* n° 1570, 7 août 1981, pp. 26-7.

"L'Homme rituel" [*Le Rameau d'or,* t. I, par J. G. Frazer], *L'Express,* n° 1571, 14 août 1981, pp. 22-3.

"Dangers et bonheurs de la désinvolture" [*Nostalgie de la princesse,* par Patrick Besson. *Vive la Sociale !,* par Gérard Mordillat], *L'Express,* n° 1573, 28 août 1981, pp. 40-1.

"Brouillons de soleil" [*Destino,* par Marco Koskas. *Le Vainqueur de coupe,* par Rachid Boudjedra], *L'Express,* n° 1574, 4 septembre 1981, p. 57.

"Sous l'oeil de la police et de la médecine, l'homosexualité au XIX$^{e}$ siècle. Préface du livre *La Prostitution antiphysique*", *Masques,* n° 11, automne 1981, pp. 104-8. [ ® N° suivant]

François CARLIER, *LA PROSTITUTION ANTIPHYSIQUE, précédé de LA PÉDÉRASTIE, par* Ambroise TARDIEU, présenté par Dominique Fernandez. Paris : Le Sycomore, 1981. Vol. br., 21 x 13,5 cm, 251 pp., ach. d'impr. 10 septembre 1981 (Impr. Floch, Mayenne). ["Sous l'oeil de la police et de la médecine, l'homosexualité au XIX$^{e}$ siècle", pp. I-IX.] [ ® *Ganymède,* 1989, pp. 40-8]

"C'est Mozart qu'on assaisonne" [*Opéra,* par Tony Cartano], *L'Express,* n° 1575, 11 septembre 1981, pp. 70-1.

"Stratégie de la résistance" [*Noir sur noir,* par Leonardo Sciascia], *L'Express,* n° 1576, 18 septembre 1981, pp. 70-1. [ ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 551-2]

"Chaminadour sous les tropiques" [*Jacmel au crépuscule,* par Jean Métellus], *L'Express,* n° 1577, 25 septembre 1981, p. 76.

"Dictionnaire des disques. *Ariettes et cavatines* [de] Beethoven, Bellini, Donizetti, Rossini, Schubert, [par] René Jacobs", *Diapason,* n° 265, octobre 1981, p. 86.

"Théâtre. À propos de *Bent* [de Martin Sherman]. Ces déportés pour «sexe» qu'on

voulait oublier", *Le Quotidien de Paris,* n° 577, 5 octobre 1981, p. 26.011011[ ® *Ganymède,* 1989, pp. 302-4]

"Le général et le déserteur" [*Journal,* par Eugène Delacroix. *Points de repère,* par Pierre Boulez], *L'Express,* n° 1581, 23 octobre 1981, pp. 62-5.

"Vu et entendu. *Carmen* au Palais des Sports", *Diapason,* n° 266, novembre 1981, p. 13.

"Madame et Monsieur en ménage" [*Lettres* de la princesse Palatine. *Monsieur,* par Philippe Erlanger], *L'Express,* n° 1583, 6 novembre 1981, pp. 67-8.

"Suspicion" [*Vallée suspendue,* par Bernard Waller], *L'Express,* n° 1584, 13 novembre 1981, p. 65.

*MÈRE MÉDITERRANÉE.* Paris : Grasset / Librairie Générale Française, coll. 'Le Livre de poche', n° 5458, 1981. Vol. br., 16,5 x 11 cm, 383 pp., ach. d'impr. novembre 1981 (Impr. Brodard et Taupin, Montrouge-La Flèche).

"Brouillards" [*La Chute de l'ange,* par Claude Delarue], *L'Express,* n° 1584, 13 novembre 1981, pp. 65-7.

"Dictionnaire des disques. Gaetano Donizetti, *Maria de Rudenz*", *Diapason,* n° 267, décembre 1981, p. 52.

"Dictionnaire des disques. Modeste Moussorgski, *Salammbô*", *Diapason,* n° 267, décembre 1981, pp. 69-71.

"Une revanche sur la vie" [*Mort où est ton visage,* de Maurice Bessy], *Les Nouvelles littéraires,* 10 décembre 1981, p. 36.

"Le Cavalier du Roi-Soleil" [*Journal de voyage du Cavalier Bernin en France,* par Chantelou], *L'Express,* n° 1588, 11 décembre 1981, p. 69.011[ ® *Banquet des anges,* 1984, pp. 63-5 ; *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 53-4]

"Le mythe, c'est l'homme" [*Dictionnaire des mythologies,* sous la dir. d'Yves Bonnefoy], *L'Express,* n° 1589, 18 décembre 1981, pp. 34-7.

# 1982

"Vu et entendu : *Sémiramis* [de Rossini] à l'Opéra de Paris", *Diapason,* n° 268, janvier 1982, p. 12.

"Dictionnaire des disques. Gioacchino Rossini, *Edipo a Colona*", *Diapason,* n° 268, janvier 1982, p. 63.

"La gloire à tout prix" [*Malaparte,* par G. B. Guerri], *L'Express,* n° 1591, 1er janvier 1982, p. 37. [ ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 252-4]

"Dictionnaire des disques. J. B. Pergolesi, *Stabat Mater*", *Diapason,* n° 269, février 1982, p. 59.

"L'Envoyé de Mars" [*Moi, Mitounet-Joli,* par Pierre Gripari], *L'Express,* n° 1597, 12 février 1982, p. 37.

"L'Ange humilié" [*Vie et mort de Max Jacob,* par Pierre Andreu], *L'Express,* n° 1597, 12 février 1982, p. 40.

"La Rome baroque des Goncourt" [*Madame Gervaisais,* par Edmond de Goncourt], *L'Express,* n° 1599, 26 février 1982, pp. 46-7. [ ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 173-4]

"Un Kipling à l'envers" [*Route des Indes,* par E. M. Forster], *L'Express,* n° 1601, 12 mars 1982, pp. 45-7.

Fabrizio CLERICI, *VARIAZIONE TEBANE SU "THOMAS, KÖNIG IN ÆGYPTEN".* Testi di Dominique Fernandez e Tommaso Chiaretti. Firenze : Edizione della Bezuga, 1982. Vol. br., 35,5 x 35,5 cm, 83 pp., ach. d'impr. mars 1982 (Tipografia Bandecchi e Vivaldi, Pontedera). [Texte de D. F., pp. 7-14, version italienne du texte d'abord paru dans le *Promeneur,* pp. 166-74.]011011[ ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 91-7]

"Vu et entendu. Paris : *Nabucco* de Verdi, *Le Prince Igor* de Borodine", *Diapason,* n° 271, avril 1982, p. 15.

"Vu et entendu. Paris : *Fidelio* de Beethoven", *Diapason,* n° 271, avril 1982, p. 16.

"Dictionnaire des disques. Gioacchino Rossini, *Moïse*", *Diapason,* n° 271, avril 1982, p. 72.

"Dictionnaire des disques. Vaclav Jan Tomasek, *Goethe Lieder*", *Diapason,* n° 271, avril 1982, p. 76.

"Sherlock Holmes chez les moines" [*Le Nom de la rose,* par Umberto Eco], *L'Express,* n° 1604, 2 avril 1982, pp. 24-5. [ ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 131-3]

"Les Errants de Le Clézio" [*La Ronde et autres faits divers,* par J. M. G. Le Clézio], *L'Express,* n° 1606, 16 avril 1982, p. 57.

"Savinio : portrait de Milan" [*Ville, j'écoute ton coeur,* par Alberto Savinio. *Le Château d'Udine,* par Carlo Emilio Gadda], *L'Express,* n° 1607, 23 avril 1982, p. 69.

"Silhouettes de rue" [*Brillants Passants de la nuit,* par Évelyne Pieiller], *L'Express,* n° 1608, 30 avril 1982, p. 61.

"La Banlieue devant soi" [*Salut maman !,* par Patrick Marlin], *L'Express,* n° 1608, 30 avril 1982, pp. 61-3.

"Vu et entendu. *La Flûte enchantée* de Mozart. *Pli selon pli* et *Le Marteau sans maître* de Pierre Boulez. Spectacle de Maurice Béjart au Châtelet (TMP)", *Diapason,* n° 272, mai 1982, pp. 15-6.

"Vu et entendu. Le jeune Verdi au TMP", *Diapason,* n° 272, mai 1982, pp. 17-8.

"Dictionnaire des disques. J.-S. Bach, *Cantates BWV 140 et 80,* dir. Raymond Leppard", *Diapason,* n° 272, mai 1982, p. 43.

"Toutes les femmes du vicomte" [*Mon dernier rêve sera pour vous,* par Jean d'Ormesson. *Mémoires d'outre-tombe,* par Chateaubriand], *L'Express,* n° 1609, 7 mai 1982, pp. 46-9.

"Le Magnifique démagnifié" [*Laurent le Magnifique,* par Ivan Cloulas], *L'Express,* n° 1611, 21 mai 1982, p. 63. [ ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 197-9]

"La Conscience du Portugal" [*En franchise intérieure,* par Miguel Torga], *L'Express,* n° 1612, 28 mai 1982, pp. 54-5.

"Stendhal : Pour l'Italie" [*La Politique de Stendhal,* par Michel Guérin. *Stendhal et*

*l'italianité,* par Michel Crouzet], *L'Express,* n° 1614, 11 juin 1982, pp. 59-61.011[ ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 600-1]

"Le malentendu Garibaldi" [*Garibaldi, la force d'un destin,* par Max Gallo], *L'Express,* n° 1616, 25 juin 1982, pp. 42-3. [ ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 165-6]

"Rétif entre alcôve et écritoire" [*Rétif de La Bretonne,* par Ned Rival], *L'Express,* n° 1618, 9 juillet 1982, p. 32.

"Tourgueniev, russe avant tout" [*Romans et nouvelles complets,* t. II, par Ivan Tourgueniev], *L'Express,* n° 1619, 16 juillet 1982, pp. 22-4.

"Dictionnaire des disques. William Byrd, *Messe à cinq voix.* Christopher Tye, *Messe «Euge Bone»*", *Diapason,* n° 274, juillet-août 1982, p. 41.

"Dictionnaire des disques. Lionel Power, *Messes et Motets*", *Diapason,* n° 274, juillet-août 1982, pp. 51-2.

"Dictionnaire des disques. Gioacchino Rossini, *Petite Messe solennelle*", *Diapason,* n° 274, juillet-août 1982, p. 54.

"Dictionnaire des disques. Franz Schubert, *Quintette «La Truite» D 667*", *Diapason,* n° 274, juillet-août 1982, p. 56.

"Peste, lucre et poésie" [*Journal de l'année de la peste,* par Daniel Defoe], *L'Express,* n° 1622, 6 août 1982, pp. 25-6.

*DANS LA MAIN DE L'ANGE. Roman.* Paris : Grasset, 1982. Vol. br., 22,5 x 14 cm, 456 pp., ach. d'impr. août 1982 (Impr. S.E.P.C., Saint-Amand-Montrond). Tir. sur Vélin chiffon de Lana de 29 ex. num. de 1 à 15 et de I à XIV. Trad. espagnoles : *La Mano del Angel,* tr. José Batilló, S.l. : Vergara, 1983, et *En manos del Destino, Autobiografía imaginaria de P.P.P. (Pier Paolo Pasolini),* tr. Damián Ossorio, Buenos Aires : Emecé Ed., 1984 ; trad. italienne : *Nella mano dell' Angelo,* tr. Fabrizio Ascari, Milan : Bompiani, 1983 ; trad. allemande : *In der Hand des Engels,* tr. Egon Wiszniewsky, Berlin : Volk und Welt, 1985 ; trad. grecque : *[Éghô ho Pier Paolo sta kheria tou angelou],* tr. Loukas Theodôrakopoulos, Athènes : Astarti, 1985 ; trad. japonaise : Tokyo : Hayakawa Shobô, 1985 ; trad. portugaise : *Pela Mão do Anjo,* tr. Martha Calderaro, Rio de Janeiro : Rocco, 1985 ; trad. néerlandaise : *In de Hand van de Engel,* tr. Bert Simons & Petra Sjouwerman, Amsterdam : Arena, 1986 ; trad. slovène : *V Angelovi Roki,* tr. Maja Kraigher, Ljubljana : Drzavna Zalozba Slovenije, 1986 ; trad. suédoise : *I ängelns hand,* tr. Mats Löfgren, Stockholm : Bonniers, 1986 ; trad. roumaine : *Îngerul destinului,* Bucarest : RAO, 1995. © Éric Roussel, *La Franca catholique,* 27 août 1982 ; Bertrand Poirot-Delpech, *Le Monde,* 27 août 1982, pp. 9-10 ; Christian Giudicelli, *Lire,* n° 85, septembre 1982, p. 29 ; Jean Clémentin, *Les Nouvelles littéraires,* n° 2852, 9 septembre 1982, pp. 38-9 ; Jean-Noël Schifano, *L'Express,* n° 1627, 10 septembre 1982, pp. 40-1 ; François Nourissier, *Le Figaro Magazine,* n° 171, 11 septembre 1982, p. 38 ; Elena Guicciardi, *La Repubblica,* 12-13 septembre 1982 ; Jean-Pierre Pastori [interview], *La Tribune de Lausanne,* 16 septembre 1982 ; Gérard Guillot, *Le Figaro,* 17 septembre 1982 ; Pierre Billard, *Le Point,* n° 522, 20 septembre 1982, pp. 121-2 ; Savern, *Le Nouveau Journal,* 23 septembre 1982 ; Giorgio Fanti [interview], *Paese Sera,* 26 septembre 1982 ; Pierre Macaigne, *Le Républicain lorrain,* 26 septembre 1982 ; Dominique Bona, *Le Quotidien de Paris,* 28 septembre 1982 ; Pierre Mertens, *Le Soir,* 28 septembre 1982 ; Jacques Bofford, *L'Hebdo,* n° 39, 30 septembre 1982, p. 45 ; Jean Vigneaux,

*Pourquoi pas ?,* 30 septembre 1982 ; Maurice Nadeau, *La Quinzaine littéraire,* n° 379, 1er octobre 1982, pp. 5-6 ; Henry Bonnier, *La Dépêche du Midi* et *Le Méridional-Dimanche,* 3 octobre 1982 ; Françoise Ducout, *Elle,* 4 octobre 1982, pp. 55-7 ; Annie Coppermann, *Les Échos,* 14 octobre 1982 ; E. Benoot, *De Standaard,* 15 octobre 1982 ; Jean-Loup Demangeat, *Sud-Ouest-Dimanche,* 17 octobre 1982 ; Yves Laplace, *24 Heures,* 23-24 octobre 1982 ; Jean-Claude Lamy, *France-Soir,* 29 octobre 1982 ; Hector Bianciotti, *Le Nouvel Observateur,* n° 938, 30 octobre 1982, p. 100 ; Pierre de Boisdeffre, *La Nouvelle Revue des Deux Mondes,* novembre 1982, pp. 417-23 ; François-Olivier Rousseau, *Le Matin,* 3 novembre 1982 ; Michel Boué, *L'Humanité Dimanche,* 5 novembre 1982 ; Maurice Chavardès, *Témoignage chrétien,* 8 novembre 1982 ; Jacques Paugam, *Panorama du Médecin,* 12 novembre 1982 ; Michèle Gazier, *Télérama,* 13 novembre 1982 ; Annie Coppermann, *Les Échos,* 16 novembre 1982 ; Gérard Guillot, *Le Figaro,* 16 novembre 1982 ; François-Olivier Rousseau, *Le Matin,* 16 novembre 1982 ; Stefano Bevacqua, *Il Messaggero,* 16 novembre 1982 ; H[enri de] G[randmaison], *Ouest-France,* 16 novembre 1982 ; Jean-Jacques Brochier, *Le Progrès,* 16 novembre 1982 ; Jean-Gabriel Zufferey, *L'Hebdo,* n° 46, 18 novembre 1982, pp. 49-50 ; Henrik Lund, *Tel,* 18 et 25 novembre 1982 ; Michel Renouard, *L'Événement,* 19 novembre 1982, p. 14 ; M. G., *L'Express,* n° 1637, 19 novembre 1982, p. 73 ; Richard Garzarolli, *La Liberté-Dimanche,* 20-21 novembre 1982 ; Georges Anex, *Le Journal de Genève,* 27-28 novembre 1982 ; Marianne Main, *L'Économie,* 29 novembre 1982, pp. 7-8 ; Mario Fusco, *Magazine littéraire,* décembre 1982, pp. 46-7 ; Raffaella Di Ambra [interview], *Verticalismo,* décembre 1982 ; Denis Tillinac et Jean-Pierre Fabre, *La Dépêche du Midi,* 5 décembre 1982 ; Paul Guth, *La Voix du Nord,* 7 décembre 1982 ; Hugo Beccacece, "El infierno de un ángel exterminador", *Tiempo Argentino,* 9 décembre 1982 ; René Vigo, *L'Est-Éclair,* 21 décembre 1982 ; Alain Clerval, *La Nouvelle Revue Française,* n° 360, janvier 1983, pp. 117-9 ; Robert Poulet, *Le Spectacle du monde,* janvier 1983, p. 75 ; Annette Lavers, *Times Literary Supplement,* 7 janvier 1983, p. 23 ; Georges Jacquemin, *Le Réveil du Luxembourg,* 3 février 1983 ; Jean Mambrino, *Études,* avril 1983 ; Kvell Olaf Jensen, *Aftenposten,* 1er août 1983 ; Lars Gustaf Andersson, *Bonniers Litterära Magasin,* février 1987, pp. 55-7 ; Véronique Anglard, 'Dominique Fernandez, *Dans la main de l'ange*" [L'auteur, Résumé de l'oeuvre, Commentaire de l'oeuvre], *25 Prix Goncourt : résumés, analyses, commentaires* (Alleur [Belgique] : Marabout, 1993, un vol. br., 18 x 11 cm, 479 pp., ach. d'impr. août 1993), pp. 276-93.

"L'Écrivain et son double [Propos recueillis par Sven Dorval]", *Gai Pied,* n° 42, septembre 1982, p. 70.

"Dictionnaire des disques. Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Messe à six voix «Ave maria»*", *Diapason,* n° 275, septembre 1982, p. 65.

"Rencontre avec Dominique Fernandez : «Un Pier Paolo, porteur du destin de Pasolini, dans l'ombre du Caravage» [Propos recueillis et présentés par Jean-Pierre Joecker]", *Masques,* n° 15, automne 1982, pp. 6-17.

"Enquête sur Villon" [*François Villon,* par Jean Favier], *L'Express,* n° 1630, 1er octobre 1982, p. 58.

"La Semaine de Dominique Fernandez [Propos recueillis par Nita Rousseau]", *Le Nouvel Observateur,* n° 935, 9 octobre 1982, pp. 5-6.

“Pirandello : un trou dans le ciel de papier” [*Les Vieux et les jeunes, Un, personne et cent mille* et *Feu Mathias Pascal,* par Luigi Pirandello], *L’Express,* n° 1632, 15 octobre 1982, pp. 54-7. [® *Voyage d’Italie,* 1998, pp. 429-31]

“L’Orgue de Plaisance”, *Les Nouvelles littéraires,* n° 2859, 28 octobre 1982, pp. 32-3.

“Famille, je vous aime” [*Avant mémoire,* t. I, II et III, par Jean Delay], *L’Express,* n° 1634, 29 octobre 1982, pp. 50-3.

“Vu et entendu. Paris : *Eugène Onéguine* de Tchaïkovski”, *Diapason,* n° 277, novembre 1982, pp. 28-9.

“Dictionnaire des disques. Jean-Sébastien Bach, *Cantates BWV 137 et BWV 177*”, *Diapason,* n° 277, novembre 1982, p. 57.

“Dictionnaire des disques. Girolamo Frescobaldi, *Oeuvres pour orgue*”, *Diapason,* n° 277, novembre 1982, pp. 69-71.

“Dictionnaire des disques. Jean-Philippe Rameau, *Castor et Pollux*”, *Diapason,* n° 277, novembre 1982, p. 86.

“Dictionnaire des disques. Gioacchino Rossini, *Moïse en Égypte*”, *Diapason,* n° 277, novembre 1982, p. 87.

“Daniela Silverio : Son sein nu a attiré les foudres des derniers (et ridicules) censeurs parisiens” [À propos d’*Identification d’une femme,* de Michelangelo Antonioni], *Paris-Match,* n° 1749, novembre 1982, p. 66. [ ® *Voyage d’Italie,* 1998, pp. 462-3]

“Tous les amants du «vieux George»” [*George Sand ou le scandale de la liberté,* par Joseph Barry], *L’Express,* n° 1635, 5 novembre 1982, pp. 63-6.

“Adieu à Gala” [Gala Barbisan, fondatrice du prix Médicis], *Le Figaro,* n° 11882, 16 novembre 1982, p. 32.

“Marie Bonaparte : la force du destin” [*La dernière Bonaparte,* par Célia Bertin], *L’Express,* n° 1637, 19 novembre 1982, pp. 62-4.

“Mon chez moi” [extrait de *Intérieurs d’écrivains, infra* n° 603], *France-Soir Magazine,* 22 novembre 1982, p. 60.

“Dominique Fernandez, notre Goncourt 82. Propos recueillis par Jean Le Bitoux”, *Gai Pied Hebdo,* n° 45, 27 novembre 1982, p. 5.

Francis DAVID (Photographies de), *INTÉRIEURS D’ÉCRIVAINS.* [Textes de 58 écrivains.] Paris : Dernier Terrain Vague, 1982. Vol. br., 26 x 23 cm, 202 pp., ach. d’impr. novembre 1982 (Impr. Publiphotoffset, Paris). [Texte de D. F., pp. 83-6.]

*INTERVENTI SULLA LETTERATURA FRANCESE.* Traduzione di Delfina Provenzali. Treviso : Matteo Editore, coll. “Interventi” n° 12, 1982. Vol. br., 22 x 14,5 cm, 166 pp., ach. d’impr. novembre 1982 (Impr. Grafolito-Dosson, s. l.). [Ce recueil, outre les articles signalés à leurs dates, en contient deux dont nous n’avons pas retrouvé la publication initiale, si tant est qu’ils ne soient pas inédits : “Curtis Cate, *Antoine de Saint-Exupéry*” (pp. 105-6) et “Jean Jules-Verne, *Jules Verne*” (pp. 132-3).]

“Dictionnaire des disques. Jean-Sébastien Bach, *Cantates profanes,* vol. 1”, *Diapason,* n° 278, décembre 1982, p. 59.

“Dictionnaire des disques. Antonio Cesti, *Orontea*”, *Diapason,* n° 278, décembre 1982, pp. 64-5.

"Dictionnaire des disques. Girolamo Frescobaldi, *Musique pour clavier : Premier et deuxième livres de Toccatas*", *Diapason,* n° 278, décembre 1982, p. 67.

"La Musique sans garde-fous" [*Gioacchino Rossini,* par Frédéric Vitoux. *Les Grands Interprètes romantiques,* par Claude Nanquette. *Aristide Cavaillé-Coll,* par Cécile et Emmanuel Cavaillé-Coll. *Schubert,* par Frieder Reininghaus. *Schumann,* par Philippe André], *L'Express,* n° 1639, 3 décembre 1982, pp. 58-60.

"[Enquête "Quel est votre cinéma ?"] *Andréi Roublev* [de A. Tarkowski]", *Le Figaro,* 15 décembre 1982.

"*L'Italie de Puccini,* par Angelo Ceresa", *L'Express,* n° 1641, 17 décembre 1982, p. 55.

# 1983

Oscar WILDE, *LE PORTRAIT DE DORIAN GRAY.* Traduction nouvelle par Edmond Jaloux et Félix Frapereau. Préface de Dominique Fernandez. Paris : Stock / Librairie Générale Française, coll. "Le Livre de poche" n° 569, 1983. Vol. br., 16,5 x 11 cm, 287 pp., sans ach. d'impr. (Impr. Brodard et Taupin, Montrouge). ["Préface : Un Musée des bonheurs", pp. 5-12.] [ ® *Ganymède,* 1989, pp. 236-45]

"Dictionnaire des disques. John Sheppard, *Messe «The Western Wind».* Thomas Tallis, *Messe «Salve Interemata Virgo»*", *Diapason,* n° 279, janvier 1983, pp. 68-9.

*DANS LA MAIN DE L'ANGE. Roman.* [Suivi d'un dossier avec illustrations : "Sur les pas de Dominique Fernandez", propos recueillis par Anne Lavaud, et bibliographie.] Paris : Cercle du Nouveau Livre / Tallandier, 1983. Vol. rel. toile violette, 22 x 14,5 cm, 456-24 pp., ach. d'impr. 10 janvier 1983 (Impr. Bussière et G. G. Collet).

"Stendhal : l'humeur et la liberté" [*Oeuvres intimes,* t. II, par Stendhal], *L'Express,* n° 1645, 14 janvier 1983, pp. 34-6.

"Le Voyageur sans bagage" [*Rome, les siècles et les jours,* par Pierre Grimal], *L'Express,* n° 1647, 28 janvier 1983, pp. 38-9.

"Vu et entendu. *Carmen* à l'Opéra-Comique [avec Teresa Berganza]", *Diapason,* n° 280, février 1983, pp. 18-9.

"Vu et entendu. *Falstaff* à l'Opéra de Paris [par Georges Wilson et Seiji Ozawa]", *Diapason,* n° 280, février 1983, p. 19.

"L'Opéra, nouvelle terre d'accueil des hommes de théâtre et de cinéma", *Diapason,* n° 280, février 1983, pp. 22-3.

"Dictionnaire des disques. J.-S. Bach, *Cantates BWV 84, 52 et 209,* dir. Raymond Leppard", *Diapason,* n° 280, février 1983, p. 50.

"Dictionnaire des disques. Benjamin Britten, *A Ceremony of Carols, Te Deum, Hymnes à saint Pierre, à la Vierge, à sainte Cécile,* dir. Francis Grier, Choeur de Christ Church d'Oxford", *Diapason,* n° 280, février 1983, p. 53.

"Dictionnaire des disques. Gabriel Fauré, *Requiem, Messe basse,* dir. Philip Ledger", *Diapason,* n° 280, février 1983, p. 58.

“Dictionnaire des disques. Thomas Tallis, *Lamentations de Jérémie, Messe «Puer Natus est nobis», Motets «O nata lux», «Salvator Mundi», «Il ye love me»,* dir. Philip Ledger, Choeur de King’s College de Cambridge”, *Diapason,* n° 280, février 1983, p. 75.

“Un spectacle pour l’Opéra de Paris” [À propos d’*Idomeneo* de Mozart], *Opéra de Paris,* n° 6, février 1983, p. 31.

“Des milliers de petits points” [*Femmes,* par Philippe Sollers], *L’Express,* n° 1648, 4 février 1983, p. 35.

*LE VOLCAN SOUS LA VILLE. Promenades dans Naples.* Photographies de Jean-Noël Schifano. Paris : Plon, 1983. Vol. br., 22,5 x 14 cm, 192 pp., ach. d’impr. févr. 1983 (Impr. Lescaret, Paris). © Yves Hersant, *L’Express,* n° 1656, 1er avril 1983, pp. 44-5.

“Vu et entendu. Paris : *Tannhaüser* de Wagner par l’Opéra de Berlin-Est”, *Diapason,* n° 281, mars 1983, pp. 18-20.

“Vu et entendu. *La Bohème* de Puccini à l’Opéra”, *Diapason,* n° 281, mars 1983, p. 20.

“*La Traviata.* Un drame bourgeois tout à fait banal”, *Diapason,* n° 281, mars 1983, pp. 32-3.

“La Mémoire éclatée” [*L’Ombre, le fleuve, l’été,* par Michel Host], *L’Express,* n° 1652, 4 mars 1983, p. 48.

“L’Allemagne au diapason” [*Comment l’Allemagne est devenue musicienne,* par Marcel Beaufils], *L’Express,* n° 1653, 11 mars 1983, p. 55.

“Guy Béart : Il se fait le chantre de la France qui grogne et qui rogne”, *Paris-Match,* n° 1764, 18 mars 1983, pp. 62-3.

“Peyrefitte : les poisons du Vatican” [*La Soutane rouge,* par Roger Peyrefitte], *L’Express,* n° 1655, 25 mars 1983, p. 47.

“Vu et entendu. *Parsifal* de Wagner à Venise [dir. Ferro, mise en scène P.-L. Pizzi]”, *Diapason,* n° 282, avril 1983, p. 13.

“Vu et entendu. *Les Noces de Figaro* à l’Opéra de Paris [mise en scène de G. Strehler]”, *Diapason,* n° 282, avril 1983, p. 14.

“Dictionnaire des disques. Marc-Antoine Charpentier, *Actéon,* par Les Arts Florissants, dir. William Christie”, *Diapason,* n° 282, avril 1983, p. 54.

“Dictionnaire des disques. Felix Mendelssohn Bartholdy, *Oeuvres vocales sacrées,* par l’Ensemble vocal M. Piquemal, avec Jean Boyer (orgue)”, *Diapason,* n° 282, avril 1983, p. 65.

“Dictionnaire des disques. Franz Schubert, *Lieder,* par Margaret Price et Wolfgang Sawallich (piano)”, *Diapason,* n° 282, avril 1983, p. 77.

“L’Inceste inachevé” [*Eugénie de Guérin ou une chasteté ardente,* par Wanda Bannour], *L’Express,* n° 1657, 8 avril 1983, p. 51.

“François le Magnifique” [*Frère François,* par Julien Green], *L’Express,* n° 1660, 29 avril 1983, p. 49. [ ® *Voyage d’Italie,* 1998, pp. 158-60]

“Vu et entendu. Avignon : *Semiramide*”, *Diapason,* n° 283, mai 1983, pp. 15-7.

“Moravia : le théorème du suicide” [*1934,* par Alberto Moravia], *L’Express,* n° 1662, 13 mai 1983, p. 54.

"Berlin, ou le coeur coupé en deux" [*Le Sauteur de mur,* par Peter Schneider], *L'Express,* n° 1663, 20 mai 1983, p. 49.

"La Peinture napolitaine au XVII$^{e}$ siècle", *Beaux-Arts Magazine,* n° 3, juin 1983, pp. 46-53.

"Vu et entendu à l'étranger. Berlin : L'Opéra", *Diapason,* n° 284, juin 1983, pp. 18-20.

"Dictionnaire des disques. W. A. Mozart, *La Clémence de Titus*", *Diapason,* n° 284, juin 1983, pp. 56-7.

"Dictionnaire des disques. Franz Schubert, *Mélodie hongroise, Klavierstücke D 946, Impromptus op. 90*", *Diapason,* n° 284, juin 1983, p. 63.

"Hölderlin était-il vraiment fou ?" [*Hölderlin ou le Temps d'un poète,* par Pierre Bertaux], *L'Express,* n° 1665, 3 juin 1983, p. 28.

"Robert Bresson : à 75 ans, il se fait le Grand Inquisiteur de la société", *Paris-Match,* n° 1775, 3 juin 1983, p. 56.

Jacques CHANCEL, *LE LIVRE FRANC. Avec Hubert Nyssen et les [19] invités de "Parenthèses".* Arles : Actes Sud, 1983. Vol. br., 19 x 10 cm, 264 pp., ach. d'impr. juin 1983 (Impr. Barthélemy, Avignon). [Texte de D. F., pp. 229-30.]

"Bachelard : la joie de lire" [*Un été avec Bachelard,* par Jean Lescure], *L'Express,* n° 1669, 1$^{er}$ juillet 1983, pp. 20-1.

"Mme de Staël : le prix de l'intelligence" [*Madame de Staël,* par Ghislain de Diesbach], *L'Express,* n° 1672, 22 juillet 1983, pp. 22-3.

"Vu et entendu. *Dialogues des Carmélites* de Poulenc à la Salle Favart", *Diapason,* n° 285, juillet-août 1983, p. 17.

"Vu et entendu. *Luisa Miller* à l'Opéra", *Diapason,* n° 285, juillet-août 1983, p. 18.

"Dictionnaire des disques. Gaetano Donizetti, *Don Pasquale*", *Diapason,* n° 285, juillet-août 1983, p. 44.

"Dictionnaire des disques. Nikolaï Rimski-Korsakov, *Mlada*", *Diapason,* n° 285, juillet-août 1983, pp. 58-9.

*PIERO GUCCIONE. HUILES ET PASTELS.* [Catalogue d'exposition, juillet-septembre 1983.] Paris : Galerie Claude Bernard, 1983. Vol. br., 17 x 26,5 cm, 33 pp. non ch., sans ach. d'impr. (Impr. en Suisse). [Texte de D. F., pp. [5-7].]011011011[ ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 184-5]

"La Méditerranée des écrivains : Naples. Dominique Fernandez : «la capitale d'un royaume d'ombres et de lumières» [interview avec Martine Planells]", *Le Quotidien de Paris,* 2 août 1983, p. 18.

"Les Musiques de l'été : Prague et Budapest", *Diapason,* n° 286, septembre 1983, p. 19.

"Les Aveux masqués de Martin du Gard" [*Le Lieutenant-colonel de Maumort,* par Roger Martin du Gard], *L'Express,* n° 1679, 9 septembre 1983, pp. 38-9.

*VIVRE ROME.* Photographies de Paolo Marton. Paris : Éd. Mengès, 1983. Vol. rel. toile rouge sous jaquette ill., 22 x 32,5 cm, 248 pp. non ch., ach. d'impr. sept. 1983 (Impr. Grafiche Lema, Maniago-Pordenone). ["De pierre, d'eau et de ciel", pp. [8-18].] [ ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 496-502]

“Le *Moïse* de Rossini : une âcre odeur de volcan”, *Diapason,* n° 287, octobre 1983, pp. 24-5.

“Buffon : une partie de campagne” [*Buffon,* par Pierre Gascar], *L’Express,* n° 1685, 21 octobre 1983, pp. 78-9.

*DANS LA MAIN DE L’ANGE. Roman.* Paris : Grasset / Librairie Générale Française, coll. “Le Livre de poche” n° 5848, 1983. Vol. br., 16,5 x 11 cm, 605 pp., ach. d’impr. novembre 1983 (Impr. Brodard et Taupin, Montrouge-La Flèche).

“La Maison idéale”, *Décoration internationale,* n° 66, novembre 1983, pp. 72-3.

“Vu et entendu. Paris : *Moïse* à l’Opéra”, *Diapason,* n° 288, novembre 1983, p. 125.

“Le mystérieux trio de la Flagellation” [*Enquête sur Piero della Francesca,* par Carlo Ginzburg], *L’Express,* n° 1687, 4 novembre 1983, pp. 59-60.

“Michel-Ange : l’amour parfait” [*Poèmes* de Michel-Ange], *L’Express,* n° 1689, 18 novembre 1983, p. 77.

“Vienne l’impériale” [*La Crypte des Capucins,* par Joseph Roth. *Vienne fin de siècle,* par Carl E. Schorske], *L’Express,* n° 1690, 25 novembre 1983, pp. 127-9.

“Vu et entendu. Opéra de Paris : *Madame Butterfly*”, *Diapason,* n° 289, décembre 1983, p. 18.

“Dictionnaire des disques. Johannes Brahms, *Un Requiem allemand, Deux Motets op. 74*”, *Diapason,* n° 289, décembre 1983, p. 66.

“Montale l’humoriste” [La Maison aux deux palmiers, par Eugenio Montale], L’Express, n° 1693, 16 décembre 1983, p. 113. [ ® Voyage d’Italie, 1998, pp. 294-6] © Anne BONNIDAN, De la métaphore à l’archétype. Étude du parcours romanesque de Dominique Fernandez. Mémoire de Maîtrise de Lettres modernes (sous la dir. des Prof. Robert Couffignal et Marcelle Enderlé). Toulouse : Université de Toulouse-Le Mirail (Toulouse II), juin 1983. Vol. br., 29,7 x 21 cm, 74 pp. dactyl.

# 1984

“Teatro”, *Enciclopedia del Novecento,* t. VII, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984 (vol. rel., 30,5 x 22,5 cm, 1984), pp. 318-32.

“Dictionnaire des disques. Guillaume Bouzignac, *Motets et Scènes sacrées*”, *Diapason,* n° 290, janvier 1984, pp. 53-4.

Dictionnaire des disques. Antonin Dvorák, *Stabat Mater*”, *Diapason,* n° 290, janvier 1984, p. 64.

“Dictionnaire des disques. Franz Liszt, *Légendes de saint François, Cantique au Soleil de saint François*”, *Diapason,* n° 290, janvier 1984, p. 69.

“Dictionnaire des disques. W. A. Mozart, *Airs d’opéras et de concert*”, *Diapason,* n° 290, janvier 1984, p. 71.

“Dictionnaire des disques. Franz Schubert, *«An die Musik» et autres Lieder*”, *Diapason,*

n° 290, janvier 1984, p. 75.

"Dictionnaire des disques. Robert Schumann, *Carnaval op. 9, Carnaval de Vienne op. 26*", *Diapason,* n° 290, janvier 1984, p. 76.

"Dictionnaire des disques. Richard Strauss, *Daphné*", *Diapason,* n° 290, janvier 1984, p. 80.

"Le Monde selon Kundera" [*L'insoutenable légèreté de l'être,* par Milan Kundera], *L'Express,* n° 1697, 13 janvier 1984, pp. 78-9.

"Le Nègre de Marco Polo" [*Marco Polo,* par Jacques Heers. *Marco Polo, espion de Venise,* par Jean Lartéguy. *Vie de Marco Polo,* par Alvise Zorzi. *Le Voyage de Marco Polo,* par Victor Chklovski], *L'Express,* n° 1699, 27 janvier 1984, pp. 83-4.011011011[ ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 530-2]

"Dictionnaire des disques. Gioacchino Rossini, *La Cenerentola*", *Diapason,* n° 291, février 1984, p. 71.

"Dictionnaire des disques. Giuseppe Verdi, *Quatre pièces sacrées*", *Diapason,* n° 291, février 1984, p. 73.

"L'Amnésique à la place du mort" [*Le Théâtre de la mémoire,* par Leonardo Sciascia], *L'Express,* n° 1700, 3 février 1984, p. 97.

"La Vengeance du Pr. Unrat" [*Professeur Unrat,* par Heinrich Mann], *L'Express,* n° 1702, 17 février 1984, pp. 110-1.

"Vu et entendu. Parme : *Nabucco* de Verdi. Venise : *Lucrezia Borgia* de Donizetti", *Diapason,* n° 292, mars 1984, p. 16.

"Vu et entendu. Paris : *La Khovanstchina* au TMP", *Diapason,* n° 292, mars 1984, p. 16.

"Dictionnaire des disques. Franz Schubert, *Le Voyage d'hiver*", *Diapason,* n° 292, mars 1984, p. 91.

"Dictionnaire des disques. Giuseppe Verdi, *Airs d'opéra*", *Diapason,* n° 292, mars 1984, p. 92.

"Dictionnaire des disques. Edita Gruberova, *Lieder de Brahms, Dvorák, R. Strauss*", *Diapason,* n° 292, mars 1984, p. 99.

"Stendhal à bâtons rompus" [*Stendhal comme Stendhal,* par Jacques Laurent], *L'Express,* n° 1704, 2 mars 1984, pp. 97-8.

"L'Agonie des Médicis" [*Les Derniers Médicis,* par Harold Acton], *L'Express,* n° 1706, 16 mars 1984, p. 119.

"Mourir de la main de l'aimé" ["Le Musée égoïste" : *Le Martyre de saint Matthieu,* par le Caravage], *Le Nouvel Observateur,* n° 1011, 23 mars 1984, pp. 94-5.

"Vu et entendu. Verdi à Genève, à Paris et à Bruxelles", *Diapason,* n° 293, avril 1984, pp. 20-1.

"Dictionnaire des disques. J.-S. Bach, *Cantates BWV 132, 133, 134 et 135*", *Diapason,* n° 293, avril 1984, p. 59.

"Dictionnaire des disques. Gaetano Donizetti, *Il Campanello*", *Diapason,* n° 293, avril 1984, p. 68.

"Sicile : Dans le triangle des sept muses", *Géo,* n° 62, avril 1984, pp. 70-5. [ ® *Radeau de la Gorgone,* 1988, pp. 9-18]

“L’Europe en Opéras”, *Profils,* n° 1, avril 1984, pp. 32-4.

“Grandeur et décadence de la culture homosexuelle” [texte de la préface au n° 711], *Masques,* n° 21, printemps 1984, pp. 72-82.

“Vu et entendu. *Le Prince Igor* [de Borodine] et *Kitège* [de Rimski-Korsakov] au TMP”, *Diapason,* n° 294, mai 1984, p. 18.

“Vu et entendu. Debussy et Purcell à la Salle Favart”, *Diapason,* n° 294, mai 1984, pp. 18-9.

“Dictionnaire des disques. J.-S. Bach, *Cantate du café, Cantate des paysans*”, *Diapason,* n° 294, mai 1984, p. 49.

“Dictionnaire des disques. Dimitri Bortnianski, *Le Faucon.* Vassili Pashkevitch, *L’Avare*”, *Diapason,* n° 294, mai 1984, pp. 52-4.

“Dictionnaire des disques. Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Messe et Motet «Tu es Petrus».* Tomas Luis de Victoria, *Messe et Motet «O quam gloriosum»*”, *Diapason,* n° 294, mai 1984, p. 69.

“Dictionnaire des disques. Giacomo Puccini, *Gianni Schicchi*”, *Diapason,* n° 294, mai 1984, p. 71.

“Dictionnaire des disques. Antonio Soler, *Miserere a 8, Miserere a 12*”, *Diapason,* n° 294, mai 1984, p. 75.

“Au bout de la plume : Du côté de chez... Dominique Fernandez (Propos recueillis par Corinne Ergasse et Bernard Charpenel)”, *Objectif* [Revue du Comité d’entreprise du C.C.C.A.], n° 2-3, mai 1984, pp. 23-37.

“Dictionnaire des disques. J.-S. Bach, *Cantate des paysans, Cantate du café*”, *Diapason,* n° 295, juin 1984, p. 51.

“Dictionnaire des disques. Gaetano Donizetti, *Don Pasquale*”, *Diapason,* n° 295, juin 1984, p. 56.

“Dictionnaire des disques. G. F. Haendel, *Te Deum de Dettingen, Anthem de Dettingen*”, *Diapason,* n° 295, juin 1984, pp. 58-9.

“Dictionnaire des disques. Alessandro Melani, Alessandro Scarlatti, *Arias et Cantates pour soprano, trompette et basse continue*”, *Diapason,* n° 295, juin 1984, p. 61.

“Dictionnaire des disques. Franz Schubert, *Le Voyage d’hiver*”, *Diapason,* n° 295, juin 1984, p. 71.

Michel LARIVIÈRE, *LES AMOURS MASCULINES. Anthologie de l’homosexualité dans la littérature.* Préface de Dominique Fernandez. Paris : Lieu Commun, 1984. Vol. br., 26 x 21,5 cm, 545 pp., ach. d’impr. 12 juin 1984 (Impr. Jugain, Alençon). [“Préface : Grandeur et décadence de la culture homosexuelle”, pp. 9-22.] [ ® *Ganymède,* 1989, pp. 218-35]

“Vu et entendu. Fin de saison à l’Opéra de Paris : *Iphigénie en Tauride* de Gluck, *Le Mariage secret* de Cimarosa, *Boris Godounov*], *Diapason,* n° 296, juillet-août 1984, pp. 12-3.

“*Lettres à Sophie Volland,* par Diderot”, *L’Express,* n° 1725, 27 juillet 1984, pp. 57-8.

“Naples”, *L’Express,* n° 1729, 24 août 1984, pp. 85-90.

“Vu et entendu. Salle Pleyel : *Le Voyage d’hiver,* par Dietrich Fischer-Dieskau et Alfred

Brendel", *Diapason,* n° 297, septembre 1984, p. 17.

"Vu et entendu. Cavalli et Strauss au Festival de Spoleto", *Diapason,* n° 297, septembre 1984, p. 18.

"Dictionnaire des disques. Carl Heinrich Graun, *La Mort du Christ*", *Diapason,* n° 297, septembre 1984, p. 66.

"Dictionnaire des disques. *Musique de la Renaissance à la Cour de Naples*", *Diapason,* n° 297, septembre 1984, p. 84.

*LE BANQUET DES ANGES. L'Europe baroque de Rome à Prague.* Photographies de Ferrante Ferranti. Paris : Plon, 1984. Vol. br., 22,5 x 14 cm, 386 pp., ach. d'impr. sept. 1984 (Impr. Aubin, Ligugé). Trad. allemande : *Das Bankett der Engel. Literarische Barockreise von Rom nach Prag,* tr. Verena Vannahme, Fribourg-en-Brisgau : Beck & Glückler, 1986. © Jacqueline Muller, *Diapason,* n° 298, octobre 1984 ; François-Olivier Rousseau, *Vogue,* n° 650, octobre 1984 ; Milan Kundera, *Le Nouvel Observateur,* n° 1039, 5 octobre 1984, pp. 88-90 ; Jacqueline Piatier, *Le Monde,* 12 octobre 1984, p. 19 ; Jean-Marie Benoit, *Le Figaro Magazine,* n° 264, 13 octobre 1984, p. 73 ; Yves Hersant, *L'Express,* n° 1737, 19 octobre 1984, p. 170 ; Pierre Debray-Ritzen, *Le Figaro,* 19 octobre 1984, p. 29 ; Sergio Segalini, *Opéra international,* n° 75, novembre 1984 ; Jean Lebrun, *La Croix,* 3 novembre 1984 ; Jean-Claude Perrier, *Le Quotidien de Paris,* 27 novembre 1984 ; Annie Coppermann, *Les Échos,* 30 novembre 1984 ; Guy Scarpetta, *Art Press,* décembre 1984, pp. 51-2 ; Pierre-Jean Rémy, *Éditoscope,* décembre 1984 ; Jérôme Garcin, *Le Provençal,* 2 décembre 1984 ; Claude Glaymann, *L'Unité,* 21 décembre 1984 ; Gilbert Lascault, *La Quinzaine littéraire,* n° 431, 1er janvier 1985, p. 15 ; Léon Mazzella [interview], *Sud-Ouest,* 27 janvier 1985 ; Françoise Ducout, *Elle,* 4 février 1985 ; William Ploegaert, "Barok is vooral genot", *Intermediair* [Bruxelles], 5 juin 1989, pp. 17-20.

"L'écrivain et l'objet de la parole [Entretien avec Emilia Cerutti]", *Spirales,* n° 38-39, septembre-octobre 1984, pp. 39-41.

"Dictionnaire des disques. Giuseppe Verdi, *Airs extraits de Nabucco, La Traviata, Ernani, Rigoletto, Luisa Miller, Macbeth, Un Bal masqué*", *Diapason,* n° 298, octobre 1984, p. 73.

"Japon : le suicide preuve ultime" [*La Mort volontaire au Japon,* par Maurice Pinguet], *L'Express,* n° 1736, 12 octobre 1984, p. 172.

"Dictionnaire des disques. Gaetano Donizetti, *Lucia di Lammermoor*", *Diapason,* n° 299, novembre 1984, p. 56.

"Dictionnaire des disques. Giuseppe Verdi, *I Lombardi alla prima crociata*", *Diapason,* n° 299, novembre 1984, p. 78.

"Dictionnaire des disques. Giuseppe Verdi, *Macbeth*", *Diapason,* n° 299, novembre 1984, p. 78.

"Isabelle Pasco : le scandale en fait une star", *Paris-Match,* n° 1852, 15 novembre 1984, p. 50.

"Un beau vaisseau sur l'océan d'Absurdie" [*Histoire de l'Opéra de Paris,* par Charles Dupêchez], *L'Express,* n° 1741, 16 novembre 1984, p. 169.

"Actualité. *La Walkyrie* au TMP", *Diapason,* n° 300, décembre 1984, p. 12.

“La Résurrection des castrats”, *Diapason,* n° 300, décembre 1984, pp. 22-4.

“Dictionnaire des disques. J.-S. Bach, *Cantates BWV 140, 143 à 146*”, *Diapason,* n° 300, décembre 1984, p. 53.

“Dictionnaire des disques. C. W. Gluck, *Orfeo ed Euridice*”, *Diapason,* n° 300, décembre 1984, p. 74.

“Dictionnaire des disques. G. P. da Palestrina, *Missa «Benedictus es»*”, *Diapason,* n° 300, décembre 1984, p. 90.

“Dictionnaire des disques. Franz Schubert, *Le Voyage d’hiver*”, *Diapason,* n° 300, décembre 1984, p. 94.

“Le Banquet des Anges” [Extrait du livre, pp. 223-7], *Lire,* n° 111, décembre 1984, pp. 52-6.

“Cécile Muhlstein : le champ du rêve” [Préface à une exposition du Centre Culturel français de Rome], *Le Figaro,* 7 décembre 1984, p. 26.011011011[ ® *Cécile Muhlstein,* 1989, pp. 21-3]

“Bach sans perruque” [*Jean-Sébastien Bach,* par Roland de Candé ; *Robert Schumann, le musicien et la folie,* par Rémy Stricker ; *Pierre Boulez,* par Dominique Jameux], *L’Express,* n° 1747, 28 décembre 1984, pp. 66-7.

“Con Dominique Fernandez [Interview par Hugo Beccacece]”, *La Nacion,* [?] 1984. © Anne BONNIDAN, *Un pacte avec Orphée.* Mémoire de D.E.A. (sous la dir. des Prof. Jacqueline Bellas, Andrée Mansau et Robert Couffignal). Toulouse : Université de Toulouse-Le Mirail (Toulouse II), juin 1984. Vol. br., 29,7 x 21 cm, 35 pp. dactyl.

# 1985

“Actualité. Une *Tosca* historique à Paris”, *Diapason,* n° 301, janvier 1985, p. 13.

“Dictionnaire des disques. Johann Bach, Johann-Christoph Bach, Johann-Michael Bach, Johann-Sebastian Bach, *Cantates*”, *Diapason,* n° 301, janvier 1985, pp. 53-4.

“Dictionnaire des disques. Alfred Deller, *Airs de Campian, Buxtehude, Purcell, Bach, Haendel*”, *Diapason,* n° 301, janvier 1985, p. 81.

Alexandre DUMAS, *UNE AVENTURE D’AMOUR. Un voyage en Italie, suivi de Lettres inédites de Caroline Ungher à Alexandre Dumas.* Préface de Dominique Fernandez. Textes établis, présentés et annotés par Claude Schopp. Paris : Plon, 1985. Vol. br., 22,5 x 14 cm, 303 pp., ach. d’impr. 11 janvier 1985 (Impr. Simped, Évreux). [“Préface : L’Amour et l’Opéra”, pp. 7-14.]

“Vu et entendu. Jeunes et moins jeunes divas”, *Diapason,* n° 302, février 1985, p. 15.

“Dictionnaire des disques. Modeste Moussorgski, *Boris Godounov*”, *Diapason,* n° 302, février 1985, p. 55.

“Dictionnaire des disques. *Choeur du King’s College, Cambridge* : Nanini, Marenzio, Frescobaldi, Ugolini”, *Diapason,* n° 302, février 1985, p. 67.

"Saint Sébastien, héros baroque" [Photographies de Ferrante Ferranti], *Vogue,* n° 653, février 1985, pp. 430-1. [ ® *Ganymède,* 1989, pp. 150-3]

"Haendel : Révision d'un procès", *Le Figaro,* 21 février 1985, p. 19.011[ ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 186-8]

"Isabelle Huppert : « Je n'obéis qu'à ma soeur »", *Paris-Match,* n° 1865, 22 février 1985, p. 36.

"Pourquoi l'Opéra ?", *Diapason Harmonie,* n° 303, mars 1985, p. 33.

"Bach, Haendel et l'Opéra italien", *Diapason Harmonie,* n° 303, mars 1985, pp. 50-4.

"Dictionnaire des disques. Joseph Chabanceau de La Barre, *Airs de cour*", *Diapason Harmonie,* n° 303, mars 1985, p. 60.

"Dictionnaire des disques. Giovanni Paisiello, *Le Barbier de Séville*", *Diapason Harmonie,* n° 303, mars 1985, p. 75.

"Dictionnaire des disques. Gioacchino Rossini, *Le Barbier de Séville*", *Diapason Harmonie,* n° 303, mars 1985, p. 78.

"Dictionnaire des disques. John Taverner, *Messe «Gloria Tibi Trinitas», Leroy Kyrie, Dum transisset Sabbatum*", *Diapason Harmonie,* n° 303, mars 1985, p. 84.

"Actualité. Bongiovanni, un disquaire pas comme les autres", *Diapason Harmonie,* n° 304, avril 1985, p. 12. [ ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 58-9]

"Osuna, la belle Inconnue", *Maison et Jardin,* n° 312, avril 1985, p. 46.

"Qui a tué Mishima ?" [Henry Scott Stokes, *Mort et vie de Mishima*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1066, 12 avril 1985, p. 72.011011011[ ® *Ganymède,* 1989, pp. 273-5]

Carlo GOLDONI, *L'IMPRÉSARIO DE SMYRNE.* Texte français de Dominique Fernandez. Paris : Comédie-Française, coll. "Le Répertoire", 1985. Vol. br., 18 x 11 cm, 127 pp., ach. d'impr. 18 avril 1985 (Impr. Carlo Descamps, Condé-sur-l'Escaut). ["Notice sur la présente édition", p. 7.] © Michel Cournot, *Le Monde,* 26 avril 1985.

"Plaisir à l'italienne", [Brochure-programme de *L'Imprésario de Smyrne,* Paris : Comédie-Française, 20 avril 1985], pp. 5-8. [ ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 170-3]

"Dictionnaire des disques. J.-S. Bach, *Passion selon saint Matthieu*", *Diapason Harmonie,* n° 305, mai 1985, pp. 53-4.

"Dictionnaire des disques. Lucia Aliberti, *Airs d'opéras de Bellini et de Donizetti*", *Diapason Harmonie,* n° 305, mai 1985, pp. 70-1.

"Dominique Fernandez : Il était une fois l'Étoile rose. Entretien réalisé par Jean-Michel Quiblier", *Masques,* n° 25/26, [mai 1985], pp. 107-10.

"Un mousse nommé Conrad" [*Oeuvres* de Conrad, t. II], *Le Nouvel Observateur,* n° 1069, 3 mai 1985, p. 94.

"Pizzi le Magnifique : l'homme qui a donné à Paris l'amour du baroque", *Le Nouvel Observateur,* n° 1073, 31 mai 1985, p. 81. [ ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 443-6]

"Dictionnaire des disques. Johann Ludwig Bach, *Cantates*", *Diapason Harmonie,* n° 306, juin 1985, p. 52.

"Respighi, *La Fiamma,* dir. Lamberto Gardelli", *Opéra international,* n° 82, juin 1985, p. 52.

“Toscane : À la gloire de l’homme plus que des dieux”, *Géo,* n° 77, juillet 1985, pp. 60-7.

“Chroniques italiennes. Un western à Spolète” [*La Fanciulla del West,* de Puccini], *Le Nouvel Observateur,* n° 1079, 12 juillet 1985, p. 65.

“Chroniques italiennes (II). Les Forbans nus du Caravage”, *Le Nouvel Observateur,* n° 1080, 19 juillet 1985, p. 69. [ ® *Voyage d’Italie,* 1998, pp. 66-7]

“Chroniques italiennes (III). Comment dit-on «sex-symbol» en grec ?”, *Le Nouvel Observateur,* n° 1081, 26 juillet 1985, p. 61.

“Léonie Rysanek : 35 ans sur scène”, *Opéra international,* n° 83, juillet-août 1985, p. 52.

“Moniuszko, *Mélodies,* avec Teresa Zylis-Gara et Christian Ivaldi”, *Opéra international,* n° 83, juillet-août 1985, p. 53.

“*Lamento d’Arianna* : Monteverdi, Bonini, Parri, Costa, Il Verso, Rascarini”, *Opéra international,* n° 83, juillet-août 1985, pp. 53-4.

“Chroniques italiennes (IV). Le Clan des Siciliens”, *Le Nouvel Observateur,* n° 1082, 2 août 1985, p. 53.

“Chroniques italiennes (V). Les Chérubins de Palerme”, *Le Nouvel Observateur,* n° 1083, 9 août 1985, p. 53.

“Chroniques italiennes (VI). Les Carabiniers s’amusent”, *Le Nouvel Observateur,* n° 1084, 16 août 1985, p. 60.

“Vivaldi, *Giustino,* à l’Opéra Royal de Versailles”, *Opéra international,* n° 84, septembre 1985, p. 32.

“Bellini, *La Sonnambula,* au Teatro San Carlo de Naples”, *Opéra international,* n° 84, septembre 1985, p. 38.

“Le Fou furieux de Venosa : Carlo Gesualdo, compositeur et criminel” [Michel Breitman, *Le Témoin de poussière*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1087, 6 septembre 1985, pp. 66-7.

“La Flèche à Rousseau” [François-Olivier Rousseau, *Sébastien Doré*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1089, 20 septembre 1985, pp. 78-9.

“Nouveautés classiques. J.-S. Bach, *Inventions et Symphonies BWV 772 à 801,* avec Huguette Dreyfus (clavecin)”, *Compact,* n° 2, octobre 1985, p. 31.

“Nouveautés classiques. L. van Beethoven, *Symphonie n° 9,* dir. Vaclav Neumann”, *Compact,* n° 2, octobre 1985, pp. 32-3.

“Nouveautés classiques. Luigi Cherubini, *Medea,* dir. Tullio Seraphin, avec Maria Callas”, *Compact,* n° 2, octobre 1985, pp. 35-6.

“Nouveautés classiques. Robert Schumann, *Papillons, Arabesques, Humoresques,* par András Schiff (piano)”, *Compact,* n° 2, octobre 1985, p. 54.

“Les Désarrois de l’élève Balthazar” [François-Marie Banier, *Balthazar, fils de famille*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1091, 4 octobre 1985, pp. 84-5.

“Raphaëlle l’alchimiste” [*Mes nuits sont plus belles que vos jours,* par Raphaëlle Billetdoux], *Le Nouvel Observateur,* n° 1092, 11 octobre 1985, pp. 78-9.

“La couleur, la grâce, l’élégance” [Propos sur l’Inde, recueillis par Tatiana Tolstoï], *La Quinzaine littéraire,* n° 449, 16 octobre 1985, p. 19.

"Nouveautés classiques. Johann Bach, Johann-Christoph Bach, Johann-Michael Bach, Johann-Sebastian Bach, *Cantates,* [par] Henri Ledroit, Ricercar Consort", *Compact,* n° 3, novembre 1985, p. 26.

"Nouveautés classiques. W. A. Mozart, *Sérénade «Cor de postillon» K 320, Marches en ré majeur K 335,* dir. Neville Mariner", *Compact,* n° 3, novembre 1985, p. 40.

"Nouveautés classiques. Henry Purcell, *Chansons de tavernes et de chapelles,* par le Deller Consort", *Compact,* n° 3, novembre 1985, pp. 43-4.

"Nouveautés classiques. Ottorino Respighi, *La Fiamma,* dir. Lamberto Gardelli", *Compact,* n° 3, novembre 1985, p. 46.

"Nouveautés classiques. *Spirituals.* Simon Estes (basse-baryton), Howard Roberts Chorale", *Compact,* n° 3, novembre 1985, p. 56.

"Polémique : Éloge d'un bon vivant, farceur et paresseux" [Rossini], *Opéra international,* n° 86, novembre 1985, pp. 26-7. [ ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 509-12]

"Disques : Bach, *Cantates, vol. 36,* dir. Gustav Leonhardt, avec Bergius, Rampf, Hennig, Eswood, Equiluz...", *Opéra international,* n° 86, novembre 1985, p. 55.

"La Griffe de Gina" [*Tosca des chats,* par Gina Lagorio], *Le Nouvel Observateur,* n° 1098, 22 novembre 1985, p. 96.

"Henry James en gondole" [*Heures italiennes,* par Henry James], *Le Nouvel Observateur,* n° 1099, 29 novembre 1985, p. 82.

"Nouveautés classiques. *Intégrale Teldec des Cantates de Bach : Cantates BWV 21,* dir. N. Harnoncourt, et *BWV 22 et 23,* dir. G. Leonhardt ; *Cantates BWV 24 à 29,* dir. N. Harnoncourt", *Compact,* n° 4, décembre 1985, pp. 27-8.

"Nouveautés classiques. J.-S. Bach, *Inventions à 2 et à 3 voix,* András Schiff (piano)", *Compact,* n° 4, décembre 1985, p. 29.

"Nouveautés classiques. Franz Schubert, *Sonate en la majeur D 959, Trois Klavierstücke D 946,* par Michel Dalberto (piano)", *Compact,* n° 4, décembre 1985, p. 51.

"Nouveautés classiques. Franz Schubert, *Symphonie n° 10 en ré majeur,* dir. P. Bartholomé", *Compact,* n° 4, décembre 1985, p. 51.

"Nouveautés classiques. Franz Schubert, *Quintette en ut majeur pour 2 violoncelles op. 163,* par Finke (viol.) et le Quatuor Philharmonique de Berlin", *Compact,* n° 4, décembre 1985, p. 51.

"Nouveautés classiques. Paisiello, *Il Barbiere di Siviglia,* dir. Fischer", *Opéra international,* n° 87, décembre 1985, p. 51.

"Nouveautés classiques. Bach, *Cantates BWV 152 à 156,* dir. Nikolaus Harnoncourt, avec Bergius, Wagmann, Rampf, Eswood, Equiluz...", *Opéra international,* n° 87, décembre 1985, p. 60.

"Dominique Fernandez : la rigueur baroque" [Réponses à des questions de Guy Scarpetta], *Art press,* hors série n° 5 ("Que peut le roman ?"), décembre 1985—février 1986, pp. 27-9.

"Lettre de Budapest", *Gai Pied Hebdo,* n° 198, 14 décembre 1985, p. 10.

"Les Mystères de la pâtisserie Vörösmarty", *Le Matin,* 31 décembre 1985. Trad.

espagnole : v. n° 1205.

*L'AMOUR. Roman.* Paris : Grasset, 1985. Vol. br., 22,5 x 14 cm, 417 pp., ach. d'impr. décembre 1985 (Impr. S.E.P.C., Saint-Amand-Montrond). Tir. sur Vélin chiffon de Lana de 25 ex. num. de 1 à 15 et de HC I à HC X. [Mise en vente en janvier 1986.] Trad. portugaise : *O Amor,* tr. Manoel Paulo Ferreira, Rio de Janeiro : Rocco, 1987. © Antoine Spire, *Le Matin,* 28 janvier 1986 ; Jérôme Garcin, *L'Événement du jeudi,* n° 65, 30 janvier 1986, pp. 68-9 ; Franz-André Burguet, *Lu,* février 1986, p. 60 ; Christina Ronfeti, *Les Nouvelles littéraires,* février 1986 ; François Nourissier, *Le Figaro Magazine,* 1er février 1986, p. 38 ; Hugo Marsan, *Gai Pied Hebdo,* n° 206, 8 février 1986 ; André Brincourt, *Le Figaro,* 10 février 1986 ; Jean-François Josselin, *Le Nouvel Observateur,* n° 1110, 14 février 1986, pp. 82-3 ; Jacques Brenner, *L'Express,* n° 1897, 21 février 1986, p. 140 ; Jean Montalbetti, *Magazine littéraire,* n° 228, mars 1986, pp. 70-1 ; Jean Lebrun, *La Croix,* 1er mars 1986 ; Jacques de Decker [interview], *Le Soir,* 13 mars 1986 ; Pierre Fornerod, *Ouest-France,* 18 mars 1986 ; Jacques Franck, *La Libre Belgique,* 20 mars 1986 ; Pierre Mertens, *Le Soir,* 27 mars 1986 ; B.-J. M., *Le Bulletin des Lettres,* avril 1986, pp. 137-8 ; Jean-Noël Pancrazi, *La Quinzaine littéraire,* n° 460, 1er avril 1986, p. 8 ; Françoise Boisard, *Minute,* 4 avril 1986 ; Elena Guicciardi, *La Repubblica,* 10 avril 1986 ; Josyane Savigneau, *Le Monde,* 11 avril 1986, p. 20 ; Henry Bonnier, *Le Méridional-Dimanche,* 27 avril 1986 ; Claude Prévost, *L'Humanité,* 30 avril 1986 ; Daniel Desmarquest, *Opéra international,* n° 92, mai 1986, p. 67 ; Henry Bonnier, *La Dépêche du Midi,* 11 mai 1986 ; E. Benoot, *De Standaard,* 17-19 mai 1986 ; Jacques Pécheur, *Le Français dans le Monde,* n° 202, juillet 1986, pp. 16-7 ; Alain Bosquet, *Europe,* n° 688-689, août-septembre 1986 ; Deborah Morsink, *World Literature Today,* hiver 1988.

*VIVRE SIENNE.* Photographies de Fabio Santagiuliana. Udine : Magnus Edizioni, 1985. Vol. rel. toile rouge sous jaquette ill., 22 x 32,5 cm, 180 pp. non ch., sans ach. d'impr. [D. F., "Le Noir et le Blanc", pp. [5-22].] [® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 582-92]

*MOMENTS DE MODE. À travers les collections du Musée des Arts de la Mode.* Préface d'Edmonde Charles-Roux, textes de Dominique Fernandez, Patrick Mauriès et François Nourissier, photographies de David Seidner, dessins de Fabio Palamidese. Paris : Musée des Arts de la Mode / Éd. Herscher, 1986. Vol. rel. toile verte sous jaquette ill., 32 x 24,5 cm, 184 pp., ach. d'impr. 20 déc. 1985 (Impr. Hertig, Bienne). [D. F., "L'Age d'or de la Femme", pp. 34-41.]

*AGENDA LITTÉRAIRE 1986. UN AN EN ITALIE.* Paris : Éd. Solin, 1985. Vol. rel., 400 pp. [D. F., texte sans titre.] © Alexandre MARCOTTE de SAINTE MARIE, *L'Italie de Dominique Fernandez.* Mémoire de Maîtrise de Lettres modernes (sous la dir. du Prof. Pierre Brunel). Paris : Université de Paris IV (Sorbonne), novembre 1985. Vol. br., 29,7 x 21 cm, 87 pp. dactyl. Georges JACQUEMIN, "Écrivains contemporains : Dominique Fernandez", *La Dryade* [Bruxelles], n° 124, hiver 1985, pp. 47-64.

# 1986

*L'AUBE. Récit.* [Suivi de *Les Livres français de Dominique Fernandez, essai de*

*bibliographie chronologique,* pp. 49-54.] Lyon : Centre d'Études Gidiennes, 1986. Vol. br., 20,5 x 14 cm, 55 pp., ach. d'impr. janv. 1986 (Impr. de l'Université Lyon II, Lyon). Tir. limité à 120 ex. num. de 1 à 100 et de I à XX.

"Nouveautés classiques. J.-S. Bach, *Motets BWV 225 à 231, Cantates BWV 4, 50 et 118,* dir. J. E. Gardiner", *Compact,* n° 5, janvier 1986, p. 36.

"Nouveautés classiques. Giuseppe Verdi, *Attila,* dir. L. Gardelli, avec Ruggero Raimondi...", *Compact,* n° 5, janvier 1986, p. 57.

"Disques. Avant-première : Salieri, *Falstaff,* dir. Tamas Pal, avec Jozsef Gregor, Maria Zempleni, Denes Gulyas, Istvan Gati...", *Opéra international,* n° 88, janvier 1986, p. I. [ ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 536-7]

"Agaceries érotiques : *Journal particulier,* par Paul Léautaud", *Le Nouvel Observateur,* n° 1104, 3 janvier 1986, p. 68.

"Nella mano dell' Angelo. E di Pino [Simonelli]", *Il Mattino* (Naples), 28 janvier 1986, p. 5.

"[Réponse à l'enquête : En quoi la Psychanalyse compte-t-elle pour vous ?]", *L'Âne,* n° 25, février 1986, p. 42.

"Nouveautés classiques. Franz Schubert, *Winterreise,* par Ernst Haefliger (ténor) et Jörg Ewald Dähler (pianoforte)", *Compact,* n° 6, février 1986, p. 53.

"Palaces" [l'Hôtel Gellert, à Budapest], *Femme,* nouv. série, n° 12, février 1986, p. 36.

"Nouveautés classiques. J.-S. Bach, *Cantates BWV 140 et 147,* dir. N. Harnoncourt", *Compact,* n° 7, mars 1986, p. 26.

"*Récital Edita Gruberova,* dir. Lamberto Gardelli", *Opéra international,* n° 90, mars 1986, p. IV.

"Ma mère est une sorcière. Shirley Verrett dans *Médée,* de Cherubini, à l'Opéra de Paris", *Le Nouvel Observateur,* n° 1114, 14 mars 1986, p. 101.

Henri de RÉGNIER, *LA VIE VÉNITIENNE.* Préface de Dominique Fernandez. Paris : Mercure de France, 1986. Vol. br., 20,5 x 14 cm, VIII-255 pp., ach. d'impr. 27 mars 1986 (Impr. Floch, Mayenne). ["Préface", pp. I-VIII.]011011011[ ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 472-6]

"Disques. Rossini, *Il Turco in Italia,* dir. Massimo de Bernart, avec Simone Alaimo, Maria Angeles Peters, Mario Bolognesi, Katia Angeloni...", *Opéra international,* n° 91, avril 1986, p. II.

"L'Année Rossini : *L'Italiana in Algeri* et *La Donna del Lago* au TMP, Récital Martine Dupuy, *Otello* au Théâtre des Champs-Élysées", *Opéra international,* n° 91, avril 1986, pp. 43-4.

"Ricci, *Crispino e la Comare,* au Théâtre des Champs-Élysées", *Opéra international,* n° 91, avril 1986, p. 45.

"Haendel, *Ariodante* à l'Opéra de Genève, dir. Nicholas Kraemer, mise en scène Pier Luigi Pizzi, avec Gianna Rolandi, Tatiana Troyanos, Danièle Borst, James Bowman...", *Opéra international,* n° 91, avril 1986, p. 52.

Georges DUBY (Sous la dir. de), *CIVILISATION LATINE.* [Textes de 13 auteurs.] Paris : Olivier Orban, 1986. Vol. br., 21,5 x 13 cm, 363 pp., ach. d'impr. 4 avril 1986 (Impr. S.E.P.C., Saint-Amand-Montrond). [D. F. : "«Sei grande ! Sei un angelo !» Moeurs et

latinité", pp. 75-106.]011[ ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 269-89]

"Nouveautés classiques. W. A. Mozart, *Concertos pour piano n° 13 et 17, K 415 et 453,* dir. E. Chakurov, par Malcolm Frager (piano)", *Compact,* n° 9, mai 1986, p. 38.

"Nouveautés classiques. W. A. Mozart, *Concerto pour piano n° 23, K 488,* dir. E. Chakurov, par Malcolm Frager (piano). Maurizio Clementi, *Concerto pour piano en ut,* dir. Kazandzhiev, par Ivan Drenikov (piano)", *Compact,* n° 9, mai 1986, p. 38.

"Nouveautés classiques. Antonio Vivaldi, *Dixit Dominus, Beatus Vir,* dir. Stephen Cleobury, par le Choeur du King's College de Cambridge", *Compact,* n° 9, mai 1986, pp. 47-8.

"*Récital Inga Nielsen :* Extraits de *Giulio Cesare, Don Giovanni, Manon, Gianni Schicchi, La Traviata,* dir. Anthony Pappano", *Opéra international,* n° 92, mai 1986, p. VI.

"Rossini, *Il Signor Bruschino* et *Maometto II* au TMP Châtelet", *Opéra international,* n° 92, mai 1986, p. 48.

"Janacek, *La Petite Renarde rusée* au Cirque Royal de Bruxelles", *Opéra international,* n° 92, mai 1986, pp. 55-6.

"Salomé chez les nazis" [*Salomé* de Strauss, mise en scène par Lavelli à l'Opéra de Paris], *Le Nouvel Observateur,* n° 1123, 16 mai 1986, p. 118.

"Le Torero et la Diva" [sur l'opéra en Italie et la corrida en Espagne], *Le Monde,* 21 mai 1986, p. 2.

"Pavarotti, le moulin à décibels", *Le Nouvel Observateur,* n° 1125, 30 mai 1986, p. 112.

"Nouveautés classiques. J.-S. Bach, *Variations Goldberg,* par Yannick Le Gaillard (clavecin)", *Compact,* n° 10, juin 1986, pp. 23-4.

"Nouveautés classiques. W. A. Mozart, *Concerto pour basson K 191, Concerto pour clarinette K 622,* dir. Edm. de Stoutz, par Klaus Thunemann (basson), Thomas Friedli (clarinette)", *Compact,* n° 10, juin 1986, p. 38.

"Nouveautés classiques. W. A. Mozart, *Quatuor pour hautbois K 370, Divertimento K 251, Adagio K 580 a,* par le Quatuor Orlando, Heinz Holliger (hautbois et cor anglais), Hermann Baumann (cor)", *Compact,* n° 10, juin 1986, p. 38.

"Rossini, *La Cenerentola* au TMP", *Opéra international,* n° 93, juin 1986, p. 45.

"Disques. Benjamin Britten, *Rejoice the Lamb,* dir. Matthew Brest, avec les Corydon Singers, Westminster Cathedral Choristers, Thomas Trotter (orgue)", *Opéra international,* n° 93, juin 1986, p. XIII.

"Le dernier castrat : voix de femme et corps d'homme", *Le Figaro Magazine,* 14 juin 1986, pp. 136-42.

"Salammbô fagotée en matrone" [*Salammbô* de Moussorgski à l'Opéra de Paris], *Le Nouvel Observateur,* n° 1129, 27 juin 1986, p. 98.

"Andalousie : Au pays flamboyant qui fait chanter les pierres", *Géo,* n° 89, juillet 1986, pp. 74-81.

"Gentil, Tourgueniev ?" [*Romans et nouvelles complets,* par Tourgueniev, t. III], *Le Nouvel Observateur,* n° 1130, 4 juillet 1986, pp. 76-7.

"Alexandre le grand" [Alexandre Dumas, *Mes Mémoires*], *Le Nouvel Observateur,* n°

1131, 11 juillet 1986, pp. 72-3.

"Nouveautés classiques. J.-S. Bach, *Le Clavecin bien tempéré,* livre I, par András Schiff, piano", *Compact,* n° 11, juillet-août 1986, p. 16.

"Nouveautés classiques. Vincenzo Bellini, *La Sonnambula,* dir. Antonino Votto, avec Maria Callas...", *Compact,* n° 11, juillet-août 1986, p. 19.

"Nouveautés classiques. G. P. da Palestrina, *Messe du pape Marcel.* Gregorio Allegri, *Miserere,* dir. Simon Preston", *Compact,* n° 11, juillet-août 1986, p. 34.

"Nouveautés classiques. Giacomo Puccini, *Manon Lescaut,* dir. Tullio Serafin, avec Maria Callas...", *Compact,* n° 11, juillet-août 1986, p. 34.

"Nouveautés classiques. Franz Schubert, *Symphonies n° 1 et 2,* dir. Otmar Suitner", *Compact,* n° 11, juillet-août 1986, p. 37.

"Kitsch Rex [Photographies de Ferrante Ferranti]", *Connaissance des Arts,* n° 413/414, juillet-août 1986, pp. 12 et 18-27.

"Disques. Heitor Villa-Lobos, *Bachianas Brasileiras 1, 5, 7,* dir. Enrique Batiz, avec Barbara Hendricks", *Opéra international,* n° 94, juillet-août 1986, p. 67.

"Disques. Antonio Vivaldi, *Gloriae,* dir. Claudio Scimone, avec Cecilia Gasdia, Margarita Zimmermann...", *Opéra international,* n° 94, juillet-août 1986, p. 71.

"[Dossier Méditerranée.] Des parfums, des couleurs. Une interview de Dominique Fernandez", *Phosphore,* n° 67, août 1986, pp. 34-5.

"Le Président du bon plaisir" [*Lettres d'Italie* du président de Brosses], *Le Nouvel Observateur,* n° 1136, 15 août 1986, pp. 58-9.

Oscar WILDE, *LE DÉCLIN DU MENSONGE.* Préface de Dominique Fernandez. Bruxelles : Éd. Complexe, coll. "Le Regard littéraire" n° 1, 1986. Vol. br., 18 x 11,5 cm, 95 pp., ach. d'impr. 20 août 1986 (Impr. Scorpion, Verviers). ["Le «mentir/vrai» d'Oscar Wilde", pp. 7-16.]

"Ho il corpo di un uomo e la voce di una donna", *Oggi,* n° ?, 1986, pp. 42-7. [Trad., sauf les 3e et 4e paragraphes inédits en français, du n° 844.]

"Formes émiliennes", *Connaissance des Arts,* n° 415, septembre 1986, pp. 86-93.

"Un catéchisme du meurtre" [*Les Funérailles de la sardine,* par Pierre Combescot], *Le Nouvel Observateur,* n° 1139, 5 septembre 1986, p. 81.

"Soleil de boue sur Florence" [*La Mosaïque,* par Claude Delarue], *Le Nouvel Observateur,* n° 1140, 12 septembre 1986, p. 103.

"Nouveautés classiques. J.-S. Bach, *Suites pour violoncelle,* par Anner Bylsma", *Compact,* n° 13, octobre 1986, p. 36.

"Nouveautés classiques. J.-S. Bach, *Suites pour orchestre n° 1 à 4,* dir. Thomas Füri, avec Aurèle Nicolet (flûte)", *Compact,* n° 13, octobre 1986, p. 36.

"Nouveautés classiques. J.-S. Bach, *Variations Goldberg,* par András Schiff, piano", *Compact,* n° 13, octobre 1986, p. 37.

"Nouveautés classiques. W. A. Mozart, *Betulia Liberata K 118,* dir. Carlo Felice Cillario", *Compact,* n° 13, octobre 1986, pp. 50-2.

"Nouveautés classiques. G. P. da Palestrina, *Missa Papae Marcelli, Canticum Canticorum,* dir. Bernhard Klebel", *Compact,* n° 13, octobre 1986, p. 54.

“Palaces. Villa Igiea”, *Femme,* nouv. série, n° 19, octobre 1986, pp. 30 et 162.

[ ® *Radeau,* 1988, pp. 151-4]

“Brillantes vapeurs d’Italie” [*Arrêt sur image,* par Francine de Martinoir], *Le Nouvel Observateur,* n° 1143, 3 octobre 1986, p. 103.

“Ne tirez pas sur Don Carlos” [*Don Carlos,* de Verdi, à l’Opéra de Paris], *Le Nouvel Observateur,* n° 1143, 3 octobre 1986, p. 112.

“La verte franchise du siècle” [*Le Héros effarouché,* par Edmund White], *Le Nouvel Observateur,* n° 1145, 17 octobre 1986, p. 107.

“Ariane sur un fil” [*Ariane à Naxos,* de R. Strauss, à l’Opéra-Comique], *Le Nouvel Observateur,* n° 1145, 17 octobre 1986, p. 115.

*BUDAPEST avec Dominique Fernandez.* Paris : Éd. autrement, coll. “L’Europe des villes rêvées” n° 2, 1986. Vol. rel., 18,5 x 13,5 cm, 56 pp., ach. d’impr. nov. 1986 (Impr. Berger-Levrault, Nancy). [“Budapest, splendeur et humiliation”, pp. 5-17.]

“Nouveautés classiques. John Dowland, *«Flow my tears» : Lute Songs, Lute Solos,* par Alfred Deller (haute-contre), Robert Spencer (luth)”, *Compact,* n° 14, novembre 1986, p. 41.

“Nouveautés classiques. Baldassare Galuppi, *La Caduta di Adamo,* dir. Claudio Scimone, avec Mara Zampieri...”, *Compact,* n° 14, novembre 1986, p. 45.

“Nouveautés classiques. *Airs de Cour du XVII* e *siècle,* par René Jacobs, contre-ténor”, *Compact,* n° 14, novembre 1986, p. 66.

“Les Eaux de Budapest [Photographies de Ferrante Ferranti]”, *Marbre,* n° 1, novembre-décembre 1986, pp. 64-75.

“Annick, méchante, méchante et juste” [*La Voyageuse du soir,* par Annick Geille], *Le Nouvel Observateur,* n° 1148, 7 novembre 1986, p. 120.

“L’écriture : une psychanalyse ? [Réponse à une enquête.] Dominique Fernandez : Réinventer”, *Le Figaro,* 10 novembre 1986.

“L’insoutenable vérité de Milan” [*L’Art du Roman,* par Milan Kundera], *Le Nouvel Observateur,* n° 1150, 21 novembre 1986, pp. 100-1.

“Le Fantôme de *L’Opéra de quat’sous*”, *Le Nouvel Observateur,* n° 1151, 28 novembre 1986, p. 106.

“Et vogue l’opéra”, *Corps écrit,* n° 20, *L’Opéra* (Paris : Presses Universitaires de France, 1986, 21,5 x 15 cm, 160 pp., ach. d’impr. déc. 1986), pp. 17-20.

“Nouveautés classiques. Vincenzo Bellini, *La Sonnambula,* dir. Antonino Votto, avec Nicola Zaccaria, Maria Callas...”, *Compact,* n° 15, décembre 1986, p. 30.

“Nouveautés classiques. Gaetano Donizetti, *Caterina Cornaro,* dir. Gian Franco Masini, avec Montserrat Caballé...”, *Compact,* n° 15, décembre 1986, p. 41.

“Disques. Umberto Giordano, *Fedora,* dir. Giuseppe Patané, avec Eva Marton, José Carreras, Veronica Kincses, Josef Gregor...”, *Opéra international,* n° 98, décembre 1986, pp. 63-4.

“Disques. Haendel, *Athalia,* dir. Christopher Hogwood, avec Joan Sutherland, Emma Kirkby, Aled Jones, James Bowman, Anthony Rolfe Johnson, David Thomas, Choir of New College (Oxford)...”, *Opéra international,* n° 98, décembre 1986, pp. 72-3.

"Disques. Elgar, *The Dream of Gerontius,* dir. Edwin Paling, avec Robert Tear, Alfreda Hodgson...", *Opéra international,* n° 98, décembre 1986, p. 75.

"La Dérive cosmopolite", *Le Nouvel Observateur,* n° 1153, 12 décembre 1986, pp. 112-3.

"La Sensualité baroque" [*L'Art baroque,* par Yves Bottinaud], *Le Nouvel Observateur,* n° 1154, 19 décembre 1986, p. 88.

*PORTRAITS DE BERNARD PRIVAT.* [Textes de 44 auteurs. "Édition hors commerce réservés aux amis de Bernard Privat".] Paris : Grasset, 1986. Vol. br., 20,5 x 13 cm, 247 pp., ach. d'impr. déc. 1986 (Impr. Aubin, Ligugé). [Texte de D. F., pp. 137-40.] © Corrada CURRY, *Le Frioul archaïque : Descriptions et regard descripteur* [dans la première partie de *Dans la main de l'ange*]. Mémoire (sous la dir. du Prof. Elizabeth Ravoux-Rallo), [Univ. ?] hiver 1986. Vol. br., 28 x 21,6 cm, 27 pp. dactyl.

# 1987

"Nouveautés classiques. J.-S. Bach, *Cantates BWV 157 à 163,* dir. Gustav Leonhardt et Nikolaus Harnoncourt", *Compact,* n° 16, janvier 1987, p. 32.

"Nouveautés classiques. Luigi Cherubini, *Medea,* dir. Lamberto Gardelli", *Compact,* n° 16, janvier 1987, p. 41.

"Nouveautés classiques. Henri Du Mont, *Motets à voix seule,* par Henri Ledroit, haute-contre", *Compact,* n° 16, janvier 1987, p. 42.

"Nouveautés classiques. Giuseppe Verdi, *La Traviata,* avec Maria Callas, Giuseppe Di Stefano...", *Compact,* n° 16, janvier 1987, pp. 56-7.

"Nouveautés classiques. *L'Age d'or des castrats. Airs de Giovanni Battista Bononcini, Johann-Christian Bach, Stephen Storace, Edigio Duni,* par Aris Christofellis (sopraniste), Laure Morabito (clavecin)", *Compact,* n° 16, janvier 1987, p. 58.

"Le Bouffon de Kafka" [*Turlupin* et *La Neige de saint Pierre,* par Leo Perutz], *Le Nouvel Observateur,* n° 1158, 16 janvier 1987, p. 90.

*LE RAPT DE PERSÉPHONE. Mythe sicilien.* Gourdon : Dominique Bedou, coll. "Deleatur" n° 28, 1987. Vol. br., 19,5 x 13,5 cm, 48 pp., ach. d'impr. janv. 1987 (Impr. Aussel-Bastin, Gourdon). [Le texte de ce livret d'opéra figure également dans le document accompagnant l'enregistrement sur disque compact du *Rapt de Perséphone* d'Antoine BON, édité par Cybelia en 1987, CD CY 861.] Trad. anglaise : *The Rape of Persephone,* tr. Ann Frater, *in* livret du CD signalé ci-dessus, pp. 12-9. © Jean Claude, *Notice* n° 48 des *Associations lyriques de Nancy,* janvier 1987, 6 pp. ; Nicole Boulanger, *Le Nouvel Observateur,* n° 1159, 23 janvier 1987, p. 6 ; Pier-Luigi Pizzi, "De l'une à l'autre Perséphone [Propos recueillis par Jean Claude]", [Brochure-programme de *Perséphone* de Gide et Stravinsky / *Le Rapt de Perséphone* de D. F. et André Bon, Nancy : Opéra de Nancy et de Lorraine, 27 janvier 1987], pp. 19-20 ; Paul Leboeuf, *L'Est républicain,* 28 janvier 1987 ; Gérard Condé, *Le Monde,* 1er-2 février 1987, p. 13 ; Fabian Gastellier, *Le Matin,* 3 février

1987 ; Guy Erismann, *Opéra international,* n° 101, mars 1987, pp. 40-1 ; G[érard] C[ondé], *Le Monde Radio-Télévision-Communication,* 8-9 mars 1987, p. 25.

"La Reine des Enfers et le roi du pétrole [Propos recueillis par Patrick Scemama]", *Gai Pied Hebdo,* n° 254, 24 janvier 1987, p. 39.

"[Sur *Le Rapt de Perséphone,* d'après les propos recueillis par Jean Claude]" et "*Le Rapt de Perséphone* [analyse et extraits du livret]", [Brochure-programme de *Perséphone / Le Rapt de Perséphone,* Nancy : Opéra de Nancy et de Lorraine, 27 janvier 1987], pp. 15 et 21-4.

"Rites de passage" [*L'Homosexualité initiatique dans l'Europe ancienne,* par Bernard Sergent], *Le Nouvel Observateur,* n° 1160, 30 janvier 1987, p. 90.

*LA GLOIRE DU PARIA. Roman.* Paris : Grasset, 1987. Vol. br., 20,5 x 12,5 cm, 255 pp., ach. d'impr. janv. 1987 (Impr. Aubin, Ligugé). Tir. sur Vélin chiffon de Lana de 25 ex. dont 15 num. de 1 à 15 et 10, hors comm., non num. Trad. grecque : *[I doxa tou paria],* tr. Loïska Avaghianou, Athènes : Astarti, 1987 ; trad. italienne : *La Gloria del Paria,* tr. Fabrizio Ascari, Milan : Bompiani, 1987 ; trad. néerlandaise : *De Roem van de Paria,* tr. Bert Simons & Petra Sjouwerman, Amsterdam : De Woelrat/Arena, 1987 ; trad. espagnole : *La Gloria del Paria,* tr. Jaime Oliveras, Barcelone : Editorial Lumen, 1988 ; trad. japonaise : Tokyo : Kozo Sakakibara, 1989 ; trad. hébreue : Jérusalem, 1992 ; trad. allemande : *Der Triumph des Paria,* Marburg, 1993 ; trad. portugaise : *A Glória do Pária,* tr. Magda Bigotte de Figueiredo, Venda Nova : Bertrand Editora, 1994. © Pierre Combescot, *Pariscope,* 28 janvier 1987, p. 12 ; Jérôme Garcin, *L'Événement du jeudi,* n° 118, 5 février 1987, pp. 74-5 ; Jérôme Garcin, *Dimanche Provençal,* 8 février 1987 ; André Brincourt, *Le Figaro littéraire,* 16 février 1987, p. VI ; Jacques De Decker, *Le Soir* [Bruxelles], 19 février 1987 ; Jacqueline Piatier, *Le Monde,* 20 février 1987, pp. 19 et 24 ; Éric Neuhoff, *Le Figaro Madame,* 21 février 1987, p. 32 ; Dominique Jamet, *Le Quotidien,* 24 février 1987, p. 18 ; François Nourissier, *Le Figaro Magazine,* 28 février 1987, p. 48 ; [Anon.], *La Stampa* [Turin], *Tuttilibri,* 28 février 1987 ; Gilles Pial, *Libération,* 28 février-1er mars 1987, p. 27 ; M. B., *Femina,* mars 1987 ; Chantal Daverdin-Liarouzos, *Magazine littéraire,* n° 239-240, mars 1987, pp. 118-9 ; R. G., *L'Hebdo,* 5 mars 1987, p. 81 ; Patricia Serex, *24 Heures,* 12 mars 1987 ; Claire Gallois, *Paris-Match,* 13 mars 1987 ; Michel Caffier, *L'Est Républicain,* 19 mars 1987 ; Louis Chantigny, *Le Matin* [Québec], 20 mars 1987 ; Ugo Ronfani, *Il Giorno* [Milan], 21 mars 1987 (interview) ; Ariane Bonzon, *Réforme,* 21 mars 1987 ; E. Benoot, *Standaard der Letteren,* 21 mars 1987, p. 1 ; Gabrielle Lefèvre, *La Cité,* 21-22 mars 1987 ; Jeanne Gilles, *Présent,* 23-24 mars 1987 ; M.-A. D., *Lectures,* mars-avril 1987 ; Gerda Zeltner, *Neue Zürcher Zeitung,* 4-5 avril 1987 ; Maurice Chavardès, *Témoignage Chrétien,* 6 avril 1987 ; Paul Bennett, *Le Soleil* [Québec], 18 avril 1987 ; Élisabeth Nicolini, *Jeune Afrique,* n° 1372, 22 avril 1987, p. 46 ; Jacques Folch-Ribas, *La Presse* [Montréal], 25 avril 1987 ; Thierry Romagné, *Art Press,* mai 1987 ; M.-C. A., *Femme pratique,* mai 1987, p. 132 ; Catherine Hans, *Paris-Normandie,* 15 mai 1987 ; Natania Étienne, *Le Matin,* 22 mai 1987 ; Dominique Blazy, *La Liberté-Dimanche,* 7 juin 1987 ; Brigitte Kehrer, *La Tribune de Genève,* 3 juillet 1987 ; André Roy, *Le Devoir* [Montréal], 19 septembre 1987 ; Giovanni Bogliolo, *Tuttolibri* (suppl. de *La Stampa*), 24 octobre 1987 ; Paolo Tortonese, *Il Corriere della Sera,* 1er novembre 1987 ; Rudi Wester, *Trouw* [Amsterdam], 6 novembre 1987, p. 2 ; Stephan Sanders, "Ik word getekend door een zekere voorliefde voor het geheim" (interview), *De Groene Amsterdammer,* 11

novembre 1987, pp. 16-7 ; Thierry Williame & Dirk Depreeuw, "Aids is het symbool van een uit de hand gelopen seksualiteit" (interview), *De Morgen* [Anvers], 12 novembre 1987, pp. 20-1 ; Wim Hottentot, *Vrij Nederland Boekenbijlage,* 19 décembre 1987, p. 13 ; Dario Bellezza, *L'Espresso,* 17 janvier 1988, p. 96 ; Pim Wiersinga, *Homologie,* 10e année n° 1, janvier-février 1988, p. 35 ; Giovanni Dall'Orto, "Paria senza gloria", *Babilonia,* [?], p. 56.

"Nouveautés classiques. Alfredo Catalani, *La Wally (extraits),* dir. Arturo Basile, avec Renata Tebaldi...", *Compact,* n° 17, février 1987, p. 32.

"Nouveautés classiques. Giuseppe Verdi, *Romances pour chant et piano,* par Klara Takacs (mezzo-soprano) et Sandor Falvai (piano)", *Compact,* n° 17, février 1987, p. 50.

"Nouveautés classiques. *Récital Sylvia Sass. Airs de Donizetti et Verdi,* dir. Erwin Lukacs", *Compact,* n° 17, février 1987, p. 57.

"[Sur] *Le Rapt de Perséphone*", *Opéra international,* n° 100, février 1987, pp. 16-7.

"De *Porporino* à *Perséphone,* des mots pour l'opéra [Propos recueillis par Alain Duault]", *L'Événement du jeudi,* n° 118, 5 février 1987, pp. 75-6.

"La Marmite de la caverne" [*Elektra,* de Richard Strauss, à l'Opéra de Paris], *Le Nouvel Observateur,* n° 1161, 6 février 1987, pp. 98-9.

"Chéri, je suis malheureux. Je me sens rajeunir ! [Propos recueillis par Jacques Barozzi]", *Gai Pied Hebdo,* n° 258, 21 février 1987, pp. 40-1.

"L'humaine comédie" [*Neuf Essais sur Dante,* par Jorge Luis Borges], *Le Nouvel Observateur,* n° 1164, 27 février 1987, pp. 82-3.011011011[ ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 97-9]

LOUIS II DE BAVIÈRE, *CARNETS SECRETS 1869-1886.* Préface de Dominique Fernandez. Traduction de Jean-Marie Argelès. Notes et commentaires de Siegfried Obermeier. Paris : Grasset, 1987. Vol. br., 21 x 12 cm, 192 pp., ach. d'impr. févr. 1987 (Impr. Aubin, Ligugé). ["Préface : L'autre Richard", pp. 7-49.] [ ® *Ganymède,* 1989, pp. 49-69]

"Nouveautés classiques. J.-S. Bach, *Le Clavecin bien tempéré,* livre II, par András Schiff (piano)", *Compact,* n° 18, mars 1987, p. 25.

"Nouveautés classiques. Gaetano Donizetti, *Poliuto,* dir. Antonino Votto, avec Ettore Bastianini, Maria Callas...", *Compact,* n° 18, mars 1987, pp. 41-2.

"Nouveautés classiques. Claudio Monteverdi, *Messe à quatre voix, Litanies de la Vierge Marie, Magnificat à six voix, Laudate Dominus,* dir. Aurel Tillai", *Compact,* n° 18, mars 1987, p. 51.

"Nouveautés classiques. W. A. Mozart, *Messe brève en ut majeur.* Franz Schubert, *Messe n° 2 en sol majeur,* dir. L. Mitropolitski", *Compact,* n° 18, mars 1987, p. 55.

"Nouveautés classiques. Franz Schubert, *Oeuvres pour piano à quatre mains,* par Imre Rohmann et András Schiff", *Compact,* n° 18, mars 1987, p. 60.

"James Bowman : *Eternal Source of Light,* [pièces de] Haendel, Buxtehude, J.-C. Bach, Georg Mathias Monn, Johann Wolfgang Franck", *Opéra international,* n° 101, mars 1987, pp. 62-3.

"La Maladiction. Dominique Fernandez parle de l'homosexualité, du sida et du roman

[Propos recueillis par Frédéric Vitoux]", *Le Nouvel Observateur,* n° 1165, 6 mars 1987, p. 99.

"L'importanza di essere un paria. Interview con Dominique Fernandez di Sandro Ottolenghi", *Panorama* [Milan], 8 mars 1987, p. 131.

"Le bon plaisir de Mme Sand" [*Elle et lui,* par George Sand. *Journal* de Pietro Pagello], *Le Nouvel Observateur,* n° 1168, 27 mars 1987, p. 97.

*EISENSTEIN. L'Arbre jusqu'aux racines II.* Paris : Bernard Grasset, coll. "Ramsay Poche Cinéma" n° 41, 1987. Vol. br., 18 x 11 cm, 287 pp. + 12 pp. ill. h.-t., ach. d'impr. mars 1987 (Impr. Bussière, Saint-Amand).

"Nouveautés classiques. J.-S. Bach, *Toccatas BWV 910 à 916, Inventions BWV 772 à 801,* par Glenn Gould, piano", *Compact,* n° 19, avril 1987, p. 22.

"Nouveautés classiques. Georges Bizet, *La Jolie Fille de Perth,* dir. Georges Prêtre, avec June Anderson, Alfredo Kraus, Margarita Zimmermann...", *Compact,* n° 19, avril 1987, p. 32.

"Nouveautés classiques. Gaetano Donizetti, *Anna Bolena,* dir. Gianandrea Gavazzeni, avec Maria Callas...", *Compact,* n° 19, avril 1987, p. 36.

"Nouveautés classiques. Gaetano Donizetti, *Lucia di Lammermoor,* dir. H. von Karajan, avec Maria Callas, Rolando Panerai, Giuseppe Di Stefano...", *Compact,* n° 19, avril 1987, pp. 36-7.

"Nouveautés classiques. Gioacchino Rossini, *Le Barbier de Séville,* dir. Alceo Galliera, avec Maria Callas, Luigi Alva, Tito Gobbi...", *Compact,* n° 19, avril 1987, p. 47.

"Suite vénitienne : Départ en Orient-Express... Un week-end au Gritti... Cocktail au Harry's Bar", *Femme,* nouv. série, n° 24, avril 1987, pp. 140-7 et 152-4.011[ ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 358-61]

"*Falstaff* à l'Opéra de Lyon, dir. John Eliot Gardiner, avec Jean-Philippe Lafont...", *Opéra international,* n° 102, avril 1987, p. 33.

"La Case de l'oncle Green" [*Les Pays lointains,* par Julien Green], *Le Nouvel Observateur,* n° 1169, 3 avril 1987, p. 113.

"Un Nobel chez les pharaons" [*Journal égyptien,* par William Golding], *Le Nouvel Observateur,* n° 1172, 24 avril 1987, p. 131.

"Nouveautés classiques. Adolphe Adam, *Le Postillon de Longjumeau,* dir. Thomas Fulton, avec John Aler...", *Compact,* n° 20, mai 1987, p. 36.

"Nouveautés classiques. Giuseppe Verdi, *Simon Boccanegra,* dir. Gianandrea Gavazzeni, avec Ruggero Raimondi, Placido Domingo...", *Compact,* n° 20, mai 1987, p. 64.

"Chambre avec vue sur l'Acropole", *Femme,* nouv. série, n° 25, mai 1987, pp. 44 et 162.

"La petite maison du grand Ravel", *Maison et Jardin,* n° 333, mai 1987, pp. 94-9.

"Les Mensonges d'un pays d'été" [Borgese, *La Ville inconnue.* Leonardo Sciascia, *Monsieur le Député* et *La Sorcière et le capitaine*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1173, 1er mai 1987, p. 91. [ ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 574-5]

"L'Opéra des origines" [*Alceste,* de Lully, *Euridice,* de Peri, et *Armide,* de Gluck, au

Théâtre Musical de Paris], *Le Nouvel Observateur,* n° 1175, 15 mai 1987, p. 130.

"Svevo et Trieste, toujours" [*Italo Svevo et Trieste, Cahiers du Centre Pompidou*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1177, 29 mai 1987, p. 104.

*L'AMOUR. Roman.* Paris : Grasset / Librairie Générale Française, coll. "Le Livre de poche" n° 6348, 1987. Vol. br., 16,5 x 11 cm, 576 pp., ach. d'impr. mai 1987 (Impr. Brodard et Taupin, La Flèche).

"Villa Médicis", *Air France Madame,* n° 3, [juin] 1987, p. 96.

"Nouveautés classiques. Johannes Brahms, *Sonates pour violoncelle et piano, op. 38 et 99,* par Miklos Perényi (violoncelle) et Zoltan Kocsis (piano)", *Compact,* n° 21, juin 1987, p. 32.

"Nouveautés classiques. Pietro Mascagni, *L'Amico Fritz,* dir. Gianandrea Gavazzeni, avec Mirella Freni, Luciano Pavarotti...", *Compact,* n° 21, juin 1987, p. 42.

"Nouveautés classiques. W. A. Mozart, *Lieder : An die Freude, Als Luise, An Chloe..., «Violette»,* par Édith Mathis (soprano) et Karl Engel (piano)", *Compact,* n° 21, juin 1987, p. 47.

"Nouveautés classiques. Robert Schumann, *Trois Romances pour piano et hautbois, «Märchenbilder» pour piano et alto, «Fantasiestücke» pour piano et clarinette, «Märchenerzählung» pour piano, clarinette et alto,* par Ingo Goritzki (hautbois), Thomas Friedli (clarinette), Hirofumi Fukai (alto), Ricardo Requejo (piano)", *Compact,* n° 21, juin 1987, p. 52.

"Nouveautés classiques. Maria Callas, *Il Canto assoluto. Airs de Puccini, Wagner, Bellini, Verdi, Delibes, Ponchielli, Donizetti, Spontini, Mozart, Charpentier, Rossini, Thomas et Massenet*", *Compact,* n° 21, juin 1987, p. 55.

"Balade baroque à Berlin-Est", *Géo,* n° 100, juin 1987, pp. 178-89.

"Et vogue l'opéra" [avec trad. italienne par Romeo Lucchese], *Villa Medici — Journal de voyage* [Rome], n° 1-2, juin 1987, pp. 105-7. [Reprise de l'art. de 1986, n° 883.]

"Tribune. Au nom de l'étoile rose", *Le Nouvel Observateur,* n° 1178, 5 juin 1987, p. 29.

"Gorbatchev—Debussy, même combat !" [*Pelléas et Mélisande* au Conservatoire Tchaïkovski de Moscou], *Le Nouvel Observateur,* n° 1178, 5 juin 1987, p. 102.

"Le Retour sans force de l'auteur" [*Pour Sainte-Beuve,* par José Cabanis], *Le Nouvel Observateur,* n° 1178, 5 juin 1987, p. 114.

"Des histoires pour le plaisir" [*Petits Malentendus sans importance, Femme de Porto Pim* et *Nocturne indien,* par Antonio Tabucchi], *Le Nouvel Observateur,* n° 1179, 12 juin 1987, p. 112. [ ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 608-9]

"Dominique Fernandez dépose le bilan de l'Opéra de Paris. Rudes soirées pour le fantôme", *Le Nouvel Observateur,* n° 1180, 19 juin 1987, p. 100.

"La Misère à perte de vue" [*Le Deuil humain,* par José Revueltas. *Le Llano en flammes,* par Juan Rulfo], *Le Nouvel Observateur,* n° 1180, 19 juin 1987, p. 106.

"L'Évasion romanesque" [*Au vent brûlant du Sud,* par Vladimir Goussev], *Le Nouvel Observateur,* n° 1181, 26 juin 1987, p. 91.

"Nouveautés classiques. J.-S. Bach, *Cantates BWV 39 à 42 et 164 à 169,* dir. Gustav Leonhardt et Nikolaus Harnoncourt", *Compact,* n° 22, juillet-août 1987, pp. 28-9.

“Nouveautés classiques. Luigi Cherubini, *Médée,* dir. Vittorio Gui, avec Maria Callas, Fedora Barbieri...”, *Compact,* n° 22, juillet-août 1987, pp. 36-7.

“Nouveautés classiques. Giacomo Puccini, *Manon Lescaut,* dir. Bruno Bartoletti, avec Montserrat Caballé, Placido Domingo...”, *Compact,* n° 22, juillet-août 1987, p. 46.

“Nouveautés classiques. Maurice Ravel, *Mélodies,* dir. Michel Plasson, avec Teresa Berganza, Felicity Lott, Mady Mesplé, Jessye Norman, Gabriel Bacquier, José Van Dam”, *Compact,* n° 22, juillet-août 1987, p. 48.

“Un gentilhomme d’infortune” [*Mémoires inutiles,* par Carlo Gozzi], *Le Nouvel Observateur,* n° 1182, 3 juillet 1987, pp. 91-2. [ ® *Voyage d’Italie,* 1998, pp. 175-7]

“Il cuore batte a Sud [Interview avec Ela Caroli]”, *Vissi d’arte : Splendori e miserie della bella Italia,* supplemento all’ *Unità* N. 157, 4 juillet 1987, pp. 16-8.

“Les petits secrets des princes” [*Mémoires sur la Cour de France,* par le baron de Besenval], *Le Nouvel Observateur,* n° 1183, 10 juillet 1987, p. 62.

“Kipling grandeur nature” [Rudyard Kipling, *Oeuvres*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1186, 31 juillet 1987, pp. 63-4.

“Mozart, *La Clemenzia di Tito* à Genève”, *Opéra international,* n° 105, juillet-août 1987, p. 50.

“Giuseppe Verdi, *Chants,* par Margaret Price et Geoffrey Parsons”, *Opéra international,* n° 105, juillet-août 1987, p. 50.

“Nouveautés classiques. W. A. Mozart, *Symphonies n° 31 et n° 34, Ouverture de «Der Schauspieldirektor»,* dir. Paul Anthony McRae”, *Compact,* n° 23, septembre 1987, p. 72.

“Nouveautés classiques. Alessandro Scarlatti, *Cantate «Clori e Mirtillo», Serenade «Venere e Amore»,* par Henri Ledroit (haute-contre), Michèle Ledroit (soprano)...”, *Compact,* n° 23, septembre 1987, p. 78.

“Nouveautés classiques. Franz Schubert, *Messe allemande D 872,* Tölzer Knabenchor”, *Compact,* n° 23, septembre 1987, p. 79.

“Nouveautés classiques. Franz Schubert, *Symphonies n° 3 et n° 6,* dir. Otmar Suitner”, *Compact,* n° 23, septembre 1987, p. 80.

“Nouveautés classiques. Giuseppe Verdi, *Chants pour voix et piano,* par Margaret Price (soprano) et Geoffrey Parsons (piano)”, *Compact,* n° 23, septembre 1987, pp. 86-9.

“Nouveautés classiques. Carl Friedrich Zelter, *Lieder,* par Dietrich Fischer-Dieskau (baryton) et Aribert Reimann (pianoforte)”, *Compact,* n° 23, septembre 1987, p. 91.

“Une folle équipée” [*Le Navire Argo,* par Richard Jorif], *Le Nouvel Observateur,* n° 1191, 4 septembre 1987, p. 93.

“Entrée des Italiens” [*Chronique d’un millénaire qui s’enfuit,* par Marco Lodi. *L’Almanach de l’orphelin samnite* et *Discours de l’ombre et du blason,* par Giorgio Manganelli], *Le Nouvel Observateur,* n° 1192, 11 septembre 1987, pp. 95-6. [ ® *Voyage d’Italie,* 1998, pp. 257-9]

“L’Orphelin de Mao” [*Le Sorgho rouge,* par Ya Ding], *Le Nouvel Observateur,* n° 1194, 25 septembre 1987, p. 122.

*LE PROMENEUR AMOUREUX. De Venise à Syracuse.* Paris : Plon, coll. “Presses

Pocket" n° 2801, 1987. Vol. br., 18 x 11 cm, 383 pp., ach. d'impr. sept. 1987 (Impr. Bussière, Saint-Amand).

"Nouveautés classiques. Serge Prokofiev, *Cinq Poèmes op. 27, Deux Poèmes op. 9 et Cinq Poèmes op. 36, Trois Romances op. 73,* par Carole Farley (soprano) et Arkady Aronov (piano)", *Compact,* n° 24, octobre 1987, pp. 56-7.

"Le Triomphe de Leona" [*Le Triptyque* de Puccini à l'Opéra-Comique, avec Leona Mitchell], *Le Nouvel Observateur,* n° 1197, 16 octobre 1987, p. 136.

"Le Temps des cheveux courts" [*La Chevelure sacrifiée,* par Bohumil Hrabal], *Le Nouvel Observateur,* n° 1197, 16 octobre 1987, p. 143.

"Le Carnaval des mots" [*L'Adalgisa* et *Novella seconda,* par Carlo Emilio Gadda], *Le Nouvel Observateur,* n° 1198, 23 octobre 1987, p. 117.011011011[ ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 163-5]

Michelangelo MURARO, *CIVILISATION DES VILLAS VÉNITIENNES.* Photographies de Paolo Marton. Préface de Dominique Fernandez. Traduit de l'italien par Gérard P. Hug. Paris : Mengès, 1987. Vol. rel. toile rouge sous jaquette ill., 27 x 22 cm, 514 pp., ach. d'impr. oct. 1987 (Grafiche Lema, Maniago-Pordenone). ["À la campagne avec Palladio", pp. 5-9.] [ ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 377-84]

"Nouveautés classiques. Giuseppe Verdi, *Airs et Duos d'opéras,* par Katia Ricciarelli, Placido Domingo...", *Compact,* n° 25, novembre 1987, p. 16.

"Nouveautés classiques. Vincenzo Bellini, *Il Pirata,* avec Maria Callas...", *Compact,* n° 25, novembre 1987, pp. 42-3.

"Nouveautés classiques. Emmanuel Chabrier, *L'Étoile,* dir. John Eliot Gardiner, avec Colette Alliot-Lugaz...", *Compact,* n° 25, novembre 1987, p. 43.

"Nouveautés classiques. Umberto Giordano, *Andrea Chénier,* dir. Giuseppe Patané, avec José Carreras, Eva Marton, Giorgio Zancanaro...", *Compact,* n° 25, novembre 1987, pp. 46-7.

"Nouveautés classiques. Jules Massenet, *Thaïs,* avec Renée Doria...", *Compact,* n° 25, novembre 1987, p. 50.

"Nouveautés classiques. Gioacchino Rossini, *Il Turco in Italia,* avec Maria Callas...", *Compact,* n° 25, novembre 1987, pp. 56-7.

"Nouveautés classiques. Gioacchino Rossini, *Mosé,* dir. Lamberto Gardelli, avec Jozsef Gregor, Janos Nagy, Magda Kalmar...", *Compact,* n° 25, novembre 1987, p. 57.

"Nouveautés classiques. Antonio Vivaldi, *Laudate Pueri, Psaume 112, Motets «In Furore», «Nulla in mondo pax sincera»,* avec Magda Kalmar", *Compact,* n° 25, novembre 1987, p. 62.

"Nouveautés classiques. *Récital Maria Callas. Airs d'opéras : Puccini, Bellini*", *Compact,* n° 25, novembre 1987, pp. 66-7.

"L'Hérésie poétique" [*Sor Juana Inès de la Cruz,* par Octavio Paz. *Le Divin Narcisse et autres textes* et *Poèmes d'amour et de discrétion,* par Sor Juana Inès de la Cruz], *Le Nouvel Observateur,* n° 1200, 6 novembre 1987, pp. 165-6.

"Les deux écrivains de chez Drouant" [Tahar Ben Jelloun, René-Jean Clot], *Le Nouvel Observateur,* n° 1202, 20 novembre 1987, p. 119.

"L'Enquête du capitaine Silva" [*Qui a tué Palomino Molero ?,* par Mario Vargas Llosa],

*Le Nouvel Observateur,* n° 1202, 20 novembre 1987, pp. 122-3.

“Venise côté campagne : les rêves de pierre de Palladio”, *VSD,* 26 novembre 1987, pp. 22-30. [Extrait de la préface de D.F., n° 978.]

“Jessye Norman, souveraine”, *Le Nouvel Observateur,* n° 1203, 27 novembre 1987, p. 6.

“Scandale à l’Opéra” [La reprise de *Norma*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1203, 27 novembre 1987, p. 158.

“Ferrante Ferranti” [*Baroques* / Ferrante Ferranti / présenté par Dominique Fernandez]. Nancy : Galerie de Photographie du Hall du Livre, décembre 1987 [dépliant de l’exposition].

“Nouveautés classiques. Giacomo Puccini, *La Bohème,* avec Anna Moffo, Richard Tucker, Robert Merrill...”, *Compact,* n° 26, décembre 1987, p. 30.

“Nouveautés classiques. Giuseppe Verdi, *Rigoletto,* dir. Georg Solti, avec Robert Merrill, Anna Moffo, Alfredo Kraus...”, *Compact,* n° 26, décembre 1987, p. 34.

“Nouveautés classiques. Edvard Grieg, *Concerto pour piano op. 16,* et Robert Schumann, *Concerto pour piano op. 54,* par Sviatoslav Richter”, *Compact,* n° 26, décembre 1987, pp. 43-4.

“Nouveautés classiques. W. A. Mozart, *Motet «Exsultate jubilate», Airs de concert KV 369, 528, 374 et 272,* par Gunnel Bohmann”, *Compact,* n° 26, décembre 1987, p. 49.

“Nouveautés classiques. Francis Poulenc, *Cycle Apollinaire : Mélodies,* par Pierre Bernac (baryton) et Francis Poulenc (piano)”, *Compact,* n° 26, décembre 1987, pp. 51-5.

“Nouveautés classiques. Sergueï Rachmaninov et Modeste Moussorgsky, *Lieder,* par Paata Burchuladze”, *Compact,* n° 26, décembre 1987, pp. 55-6.

“Nouveautés classiques. Franz Schubert, *Lieder pour basse,* par Kurt Moll”, *Compact,* n° 26, décembre 1987, p. 58.

“Nouveautés classiques. Giuseppe Verdi, *La Traviata,* avec Maria Callas, Alfredo Kraus, Mario Sereni...”, *Compact,* n° 26, décembre 1987, p. 65.

“Nouveautés classiques. Tomas Luis de Victoria, *Requiem Mass. Officium defunctorum,* dir. David Hill, Choeur de la Cathédrale de Westminster”, *Compact,* n° 26, décembre 1987, p. 65.

“Nouveautés classiques. Riccardo Zandonai, *Francesca da Rimini,* avec Ilva Ligabue...”, *Compact,* n° 26, décembre 1987, p. 67.

“Nouveautés classiques. *La Musique russe du XVIII* e *siècle* [pièces d’Ivan Khandochkine, Ossip Koslovski, Anonyme, Evsteguei Fomine, Dimitri Bortnianski]”, *Compact,* n° 26, décembre 1987, p. 68.

“La Passion des lettres” [*Correspondance générale* de Roger Martin du Gard, t. IV], *Le Nouvel Observateur,* n° 1204, 4 décembre 1987, pp. 133-4.

“Le Sexe de Jésus” [La Sexualité du Christ dans l’art de la Renaissance et son refoulement moderne, par Leo Steinberg], Le Nouvel Observateur, n° 1207, 25 décembre 1987, p. 82. [ ® Voyage d’Italie, 1998, pp. 90-1] © Monique-Gabrielle DERET, L’Évolution de la thématique dans les romans de Dominique Fernandez. Mémoire de Maîtrise de Lettres modernes (sous la dir. du Prof. Bernard Hue).

Rennes : Université de Haute-Bretagne, 1987. Vol. br., 29,7 x 21 cm, 171 pp. dactyl. © Pierre GUÉRY, *Le Héros et son double dans trois romans de Dominique Fernandez (*Porporino, Dans la main de l'ange *et* L'Amour*).* Mémoire de Maîtrise de Lettres modernes. Aix-en-Provence : Université d'Aix-Marseille I, septembre 1987. Vol. br., 29,7 x 21 cm, 98 pp. dactyl.

# 1988

"Nouveautés classiques. Vincenzo Bellini, *I Puritani,* avec Maria Callas, Giuseppe Di Stefano...", *Compact,* n° 27, janvier 1988, p. 23.

"Nouveautés classiques. Léo Delibes, *Lakmé,* avec Mady Mesplé, Charles Burles...", *Compact,* n° 27, janvier 1988, p. 26.

"Nouveautés classiques. Gaetano Donizetti, *L'Élixir d'amour,* avec Barbara Bonney, Gösta Winbergh...", *Compact,* n° 27, janvier 1988, pp. 26-7.

"Nouveautés classiques. Gaetano Donizetti, *Gemma di Vergy,* avec Montserrat Caballé, Luis Lima, Vincenzo Sardinero, Juan Pons...", *Compact,* n° 27, janvier 1988, p. 27.

"Nouveautés classiques. Gaetano Donizetti, *Il Campanello,* avec Agnes Baltsa, Enzo Dara, Angelo Romero...", *Compact,* n° 27, janvier 1988, p. 27.

"Nouveautés classiques. Umberto Giordano, *Andrea Chénier,* avec Franco Corelli, Mario Sereni...", *Compact,* n° 27, janvier 1988, p. 28.

"Nouveautés classiques. Amilcare Ponchielli, *La Gioconda,* avec Maria Callas, Fiorenza Cossotto...", *Compact,* n° 27, janvier 1988, p. 35.

"Un si doux Visage" [*Angelica,* par Bertrand Visage], *Le Nouvel Observateur,* n° 1209, 8 janvier 1988, p. 92.

*LETTRES D'EUROPE* [par] Patrick Besson, Jacques Borel, Pierre Bourgeade, Serge Bramly, Michel Butor, Annie Cohen-Solal, Laurent Dispot, Jean Duvignaud, Dominique Fernandez, Viviane Forrester, Éric Neuhoff, Jean-Louis de Rambures, François-Olivier Rousseau. Avant-propos de Jean-Pierre Angremy. Paris : Albin Michel, 1988. Vol. br., 22,5 x 14,5 cm, 251 pp., ach. d'impr. janv. 1988 (Impr. Aubin, Ligugé). [D. F., "Lettre d'Amsterdam", pp. 163-78.]

"Nouveautés classiques. Tomas Luis de Victoria, *Requiem.* Alonso Lobo, *Versa est in luctum,* dir. Peter Phillips, The Tallis Scholars", *Compact,* n° 28, février 1988, p. 46.

"Silence, ruines, sommeil" ["Les Silences de Palerme", extrait du *Radeau de la Gorgone,* pp. 35-46 et 49-53, avec 6 photogr. de Ferrante Ferranti], *Émois,* n° 8, février 1988, pp. 90-5.

"Pirandello le Sicilien" [*Pirandello de A à Z,* par Leonardo Sciascia], *Le Nouvel Observateur,* n° 1213, 5 février 1988, p. 76. [ ® *Voyage d'Italie,* 1998, p. 427]

"Franz le Viennois" [*Franz Kafka,* par Ernst Pawel], *Le Nouvel Observateur,* n° 1213, 5 février 1988, p. 76.

"Le grand opéra des mots" [*À cor et à cri,* par Michel Leiris], *Le Nouvel Observateur,* n°

1214, 12 février 1988, p. 97.

“Un rayon de lumière dans un monde de ténèbres”, *Cycle Janacek / Katia Kabanova* [Brochure-programme du Théâtre National de l’Opéra de Paris, 24 x 18 cm, 92 pp.], 18 février-1er mars 1988, pp. 8-13. [Programme identique pour les représentations à l’Opéra-Bastille des 2-11 mai 1990.]

“L’Inconnu de Brno” [*Katya Kabanova* et *De la maison des morts,* de Leos Janacek], *Le Nouvel Observateur,* n° 1216, 26 février 1988, pp. 82-3.

*LE RADEAU DE LA GORGONE. Promenades en Sicile.* Photographies de Ferrante Ferranti. Paris : Grasset, 1988. Vol. br., 22,5 x 14 cm, 381 pp., ach. d’impr. févr. 1988 (Impr. Aubin, Ligugé). Trad. italienne : *La Zattera della Gorgone,* tr. Sandro Volpe, Palerme : Ed. Guida, 1992. © Jean-Claude Le Couec, *Le Figaro-Magazine,* 5 mars 1988 ; Michel Serres, *Le Nouvel Observateur,* n° 1218, 11 mars 1988, pp. 104-5 ; Jacqueline Piatier, *Le Monde,* 18 mars 1988, pp. 15-9 ; Étienne Dumont, *La Tribune de Genève,* 18 mars 1988 ; Jérôme Garcin, *L’Événement du jeudi,* n° 177, 24 mars 1988, pp. 108-9 ; Henry Bonnier, *Le Méridional,* 3 avril 1988 ; Bertrand Visage, *L’Express,* n° 1918, 8 avril 1988, p. 122 ; Lucien Guissard, *La Croix,* 9 avril 1988 ; Hugo Marsan, *Gai Pied,* n° 315, 9 avril 1988, p. 69 ; Henry Bonnier, *Chronique du temps de lire,* 10 avril 1988 ; Éric Roussel, *La Tribune médicale,* n° 255, 16 avril 1988 ; J. H.-L., *Midi Libre* (éd. Perpignan), 20 avril 1988 ; Yannick Pelletier, *Le Pèlerin,* n° 5500, 29 avril 1988 ; M. A., *Midi libre,* 30 avril 1988 ; Pierre Combescot, *Femme,* n° 37, mai 1988, pp. 175-6 ; Monique Raynal, *Géomètre,* mai 1988 ; Laurent Dispot, *L’Officiel de la Couture,* mai 1988 ; André Brincourt, *Le Figaro,* 2 mai 1988 ; Jean Bourdelle, *L’Écho du Centre,* 7 mai 1988 ; Jérôme Garcin, *Dimanche Provençal,* 8 mai 1988 ; [Anon.], *Elle,* 16 mai 1988 ; Jelila Haffia, *Tunisie,* 27 mai 1988 ; Jean-François Revel, *Le Point,* n° 819, 28 mai 1988, pp. 149-50 ; [Anon.], *Bulletin Critique du Livre Français,* juin 1988 ; [Anon.], *La Voix du Nord,* 9 juin 1988 ; [Anon.], *Sud-Ouest,* 8 juillet 1988, p. 23 ; Guy Delhasse, *La Wallonie,* 8 juillet 1988 ; A. D., *La Vie,* 14 juillet 1988 ; Jacques Jaubert, *Les Échos,* 19 juillet 1988, p. 26 ; Ferny Besson, *L’Écho de la Bourse,* 3-5 septembre 1988 ; Donatella Micault, *La Presse française,* 16 septembre 1988 ; Laura Oddo, “Una passione che spoglia la Sicilia” (interview), *L’Ora,* 10 novembre 1988, p. 8 ; André Bonet, *La Revue de la Caisse d’épargne,* décembre 1988, pp. 32-3 ; Giovanna Aleo, *La Sicilia* [Catania], 17 décembre 1988 ; Sandra Petrignani, *Il Messaggio* [Rome], 19 décembre 1988 ; Marie Naudin, *Bulletin de la Société des Professeurs Français en Amérique,* 1987-1988, pp. 165-72 ; [Anon.], *Madame Figaro,* 14 janvier 1989 ; P.-C. M., *Les Nouvelles de Versailles,* 18 janvier 1989 ; D. Van Voorde, *De Standaard,* 4 et 5 février 1989 ; Elena Angelelli, *Bollettino del C.I.R.V.I.* [Turin], 12e année, fasc. I, janvier-juin 1991, p. 176.

[Luigi ILLICA et Giuseppe GIACOSA, Henri MURGER...,], *LA BOHÈME.* Paris : Calmann-Lévy / Érato, 1988. Vol. rel. toile rouge, 21,5 x 15 cm, 531 pp., ach. d’impr. févr. 1988 (Impr. Floch, Mayenne). [D. F., “Un moment de jeunesse éternelle”, pp. 11-5.] [ ® *Voyage d’Italie,* 1998, pp. 463-6]

“Nouveautés classiques. Giacomo Puccini, *La Bohème,* avec Anna Moffo, Richard Tucker, Robert Merrill...”, *Compact,* n° 29, mars 1988, p. 11. [Texte identique au n° 990.]

“Nouveautés classiques. Jacques Offenbach, *Orphée aux enfers,* dir. Michel Plasson, avec Michel Sénéchal, Mady Mesplé, Bruce Brewer...”, *Compact,* n° 29, mars 1988,

p. 54.

"Nouveautés classiques. Gioacchino Rossini, *La Donna del Lago,* dir. Maurizio Pollini, avec Katia Ricciarelli, Lucia Valentini Terrani, Dalmacio Gonzales, Dano Raffanti, Samuel Ramey...", *Compact,* n° 29, mars 1988, p. 56.

"Nouveautés classiques. Gioacchino Rossini, *Tancredi,* dir. Ralf Weikert, avec Marilyn Horne, Lella Cuberli, Ernesto Palacio, Nicola Zaccaria...", *Compact,* n° 29, mars 1988, p. 56.

"Nouveautés classiques. Giuseppe Verdi, *Luisa Miller,* dir. Lorin Maazel, avec Katia Ricciarelli, Placido Domingo, Renato Bruson...", *Compact,* n° 29, mars 1988, p. 64.

"Nouveautés classiques. *Maria Callas at Juilliard.* Cours d'interprétation et Airs de Mozart, Beethoven, Cherubini, Bellini, Rossini, Verdi, Massenet, Puccini", *Compact,* n° 29, mars 1988, pp. 66-7.

"Le Peuple romain n'aime pas la solitude", *Géo,* n° 109, mars 1988, pp. 100-5.

"Dominique Fernandez e la cultura italiana [Interview par Dante Marianacci], *Oggi e omani,* 16e année n° 3, mars 1988, pp. 17-8.

"Dominique Fernandez : «La permissivité sexuelle n'a pas été propice à la création» [Propos recueillis par Jérôme Garcin]", *L'Événement du jeudi,* n° 174, 3 mars 1988, pp. 00-00.

"Nabokov, en toutes lettres" [*Nicolas Gogol,* par Vladimir Nabokov], *Le Nouvel Observateur,* n° 1217, 4 mars 1988, pp. 98-9.

"Télévision : Butterfly enfin japonaise", *Le Nouvel Observateur,* n° 1218, 11 mars 1988, p. 16.

"Poétique du feu" [Gaston Bachelard, *Fragments d'une poétique du feu*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1219, 18 mars 1988, p. 128.

"Les Farces savantes" [*Sémiotique et philosophie du langage* et *Pastiches et postiches,* par Umberto Eco], *Le Nouvel Observateur,* n° 1220, 25 mars 1988, p. 136.011[ ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 133-4]

*CORRESPONDANCES INTEMPESTIVES. L'AMOUR. L'AMITIÉ.* [19 lettres, d'amour et d'amitié, d'écrivains disparus et 19 réponses d'écrivains contemporains.] Paris : Beba Creatori, 1988. Vol. br., 30 x 21 cm, 144 pp. non ch., ach. d'impr. mars 1988 (Impr. Tardy Quercy, Cahors). [D. F., réponse de Max Jacob à Marcel Jouhandeau, pp. [100-2].]

*GUIDE HACHETTE ITALIE 88-89.* Paris : Hachette-Guides Bleus, 1988. Vol. cart., 22,5 x 15 cm, 896 pp., ach. d'impr. [mars] 1988 (Impr. Maury, Malesherbes). [D. F., "Visages de l'Italie", pp. 9-10.]

"Nouveautés classiques. Ferdinand Hérold, *La Fille mal gardée* (extraits de ballet), dir. Barry Wordsworth", *Compact,* n° 30, avril 1988, p. 51.

"Nouveautés classiques. Giuseppe Verdi, *La Traviata,* dir. Georges Prêtre, avec Montserrat Caballé, Carlo Bergonzi... ; dir. Lamberto Gardelli, avec Mirella Freni, Franco Bonisolli, Sesto Bruscantini...", *Compact,* n° 30, avril 1988, p. 80.

"Nouveautés classiques. Riccardo Zandonai, *Francesca da Rimini,* avec Raina Kabaivanska, William Matteuzzi...", *Compact,* n° 30, avril 1988, pp. 82-3.

"Les Étoiles de David" [*Le Jour des fantômes,* par David Shahar], *Le Nouvel*

*Observateur,* n° 1221, 1er avril 1988, p. 109.

“Geografien, barokken og pariaen” [interview par Fabienne Zimmermann], *Morgenbladet,* n° 77, 4 avril 1988, pp. 11-3.

“Boris contre Boris. La représentation grand format du Palais-Garnier ridiculisée par celle, étriquée, de la Salle Favart”, *Le Nouvel Observateur,* n° 1224, 22 avril 1988, p. 112.

Giovanni SCARABELLO — Paolo MORACHIELLO, *VENISE. Guide historique et culturel.* Préface de Dominique Fernandez. Paris : Larousse, 1988. Vol. rel. toile bleue sous jaquette ill., 24 x 15 cm, 240 pp., ach. d’impr. avril 1988 (Impr. Officine Grafiche, Vérone). [“Préface”, pp. 7-8.]

*LA GLOIRE DU PARIA. Roman.* Paris : Grasset / Librairie Générale Française, coll. “Le Livre de poche” n° 6470, 1988. Vol. br., 16,5 x 11 cm, 160 pp., ach. d’impr. avril 1988 (Impr. Brodard et Taupin, La Flèche).

“Nouveautés classiques. Giacomo Puccini, *Les Grandes Scènes de «La Bohème»,* avec Mirella Freni...”, *Compact,* n° 31, mai 1988, p. 17.

“Nouveautés classiques. Franz Schubert, *15 Lieder,* par Eddy Ameling (soprano)”, *Compact,* n° 31, mai 1988, p. 19.

“Nouveautés classiques. Franz Schubert, *16 Lieder,* par Irmgard Seefried (soprano)”, *Compact,* n° 31, mai 1988, p. 19.

“Nouveautés classiques. Franz Schubert, *Quintette pour cordes en ut majeur D 956,* par le Quatuor Tatrai...”, *Compact,* n° 31, mai 1988, pp. 19-20.

“Nouveautés classiques. J.-S. Bach, *Intégrale des Cantates,* vol. 15, dir. Nikolaus Harnoncourt, avec Paul Esswood (alto)”, *Compact,* n° 31, mai 1988, p. 45.

“Nouveautés classiques. J.-S. Bach, Vol. 14 des *Cantates,* dir. Gustav Leonhardt, avec Marianne Kwebsilber, Seppi Kronwitter, Paul Esswood, Kurt Equiluz...”, *Compact,* n° 31, mai 1988, p. 46.

“Nouveautés classiques. Gaetano Donizetti, *Nuits d’été à Pausilippe, Teresa et Gianfaldoni,* avec Zehava Gal, Bruce Brewer, Jeff Cohen”, *Compact,* n° 31, mai 1988, p. 52.

“Nouveautés classiques. Engelbert Humperdinck, *Hänsel und Gretel,* dir. Herbert von Karajan, avec Elisabeth Schwarzkopf, Elisabeth Grümmer... ; dir. John Pritchard, avec Frederica von Stade, Ileana Cotrubas, Kiri Te Kanawa, Ruth Welting...”, *Compact,* n° 31, mai 1988, p. 56.

“Nouveautés classiques. Albert Lortzing, *Zar und Zimmermann,* avec Hermann Prey, Karl Ridderbusch, Lucia Popp...”, *Compact,* n° 31, mai 1988, p. 58.

“Nouveautés classiques. Jules Massenet, *Manon,* dir. Michel Plasson, avec Ileana Cotrubas, Alfredo Kraus...”, *Compact,* n° 31, mai 1988, pp. 58-9.

“Nouveautés classiques. W. A. Mozart, *Idomeneo,* dir. Sir John Pritchard, avec Luciano Pavarotti, Agnes Baltsa, Lucia Popp, Edita Gruberova...”, *Compact,* n° 31, mai 1988, pp. 59-60.

“Nouveautés classiques. Giovanni Pacini, *Saffo,* avec Leyla Gencer...”, *Compact,* n° 31, mai 1988, p. 60.

“Nouveautés classiques. Franz Schubert, *Sonates en ut majeur D 812 et en si bémol*

*majeur D 617,* par Peter Noke et Helen Krizos (pianos)", *Compact,* n° 31, mai 1988, p. 66.

"Nouveautés classiques. Franz Schubert, *Wanderer Fantasie, Moments musicaux, Lerchenwalzer, Scherzo en si bémol, Treize Valses, Abschiedswalzer,* par Paul Badura-Skoda", *Compact,* n° 31, mai 1988, p. 66.

"Nouveautés classiques. *Alessandro Moreschi, the last castrato.* Pièces de G. Aldega, L. Pratesi, P. Tosti, G. P. da Palestrina, W. A. Mozart, G. Rossini, Ch. Gounod...", *Compact,* n° 31, mai 1988, p. 73.

"Nouveautés classiques. *Récital Henri Ledroit. Motets et Arias pour voix seule.* Oeuvres de A. Grandi, Cl. Monteverdi, L. Hodemont, L. Da Viadana, H. Schütz", *Compact,* n° 31, mai 1988, p. 74.

"Le Clan des Siciliens" [Luigi Pirandello, *Nouvelles pour une année,* t. IV, et *L'Humour et autres essais.* Vitaliano Brancati, *Les Années perdues.* Vincenzo Consolo, *Le Retable* et *Lumaria.* Gesualdo Bufalino, *Argos l'aveugle ou les songes de la mémoire*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1227, 13 mai 1988, pp. 151-2. [ ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 575-6]

"Éloge du voyage", *Air France Madame,* n° 6, [juin 1988], pp. 44-5.

"Nouveautés classiques. Giacomo Puccini, *Turandot,* intégrale, dir. Francesco Molinari-Pradelli, avec Birgit Nilsson, Franco Corelli, Renata Scotto... ; airs, dir. John Barbirolli, avec Eva Turner, Giovanni Martinelli, Mafalda Favero, Licia Albanese...", *Compact,* n° 32, juin 1988, p. 34.

"Nouveautés classiques. Giuseppe Verdi, *Aïda,* avec Zinka Milanov, Fedora Barbieri, Jussi Bjoerling, Leonard Warren, Boris Christoff...", *Compact,* n° 32, juin 1988, p. 37.

"Nouveautés classiques. Jussi Björling, *Airs d'opéras.* Enrico Caruso, *Airs d'opéra et Mélodies.* Beniamino Gigli, *Airs d'opéra.* Nellie Melba, *Airs d'opéra et Mélodies*", *Compact,* n° 32, juin 1988, pp. 37-8.

"Nouveautés classiques. Vincenzo Bellini, *Airs d'opéras : La Sonnambula, I Puritani, I Capuleti e i Montecchi, Beatrice di Tenda,* avec June Anderson", *Compact,* n° 32, juin 1988, p. 43.

"Nouveautés classiques. Charles Gounod, *Mireille,* dir. Michel Plasson, avec Mirella Freni, Alain Vanzo, Gabriel Bacquier, José Van Dam...", *Compact,* n° 32, juin 1988, p. 49.

"Nouveautés classiques. Alessandro et Domenico Scarlatti, *Cantates et Sonates,* avec Paulo Abel do Nascimento (sopraniste)...", *Compact,* n° 32, juin 1988, p. 56.

"Ernesto parmi les spectres" [*Mes fantômes,* par Ernesto Sabato], *Le Nouvel Observateur,* n° 1230, 3 juin 1988, pp. 135-6.

"Le Carnaval du livre", *Le Nouvel Observateur,* n° 1230, 3 juin 1988, p. 136.

"Pauvre Célestine !" [*La Célestine,* de Maurice Ohana, à l'Opéra de Paris], *Le Nouvel Observateur,* n° 1233, 24 juin 1988, p. 94.

"L'École du merveilleux" [*Ékoué-Yamba-ò,* par Alejo Carpentier. *Le Portier,* par Reinaldo Arenas. *Nouveaux Contes froids,* par Virgilio Piñera], *Le Nouvel Observateur,* n° 1233, 24 juin 1988, pp. 102-3.

"Le Radeau de la Gorgone. (Photos Ferrante Ferranti)" [extrait du livre, pp. 175-9,

180-2, 183 et 184-7], *Lire,* n° 154-155, été [paru le 30 juin] 1988, pp. 126-31.

"La Baronne et son maestro" [*L'Étrange Baronne von Mekk,* par Wanda Bannour], *Le Nouvel Observateur,* n° 1235, 8 juillet 1988, p. 79.011 [ ® *Ganymède,* 1989, pp. 186-7]

"Mac Orlan, l'explorateur de l'imaginaire", *Le Nouvel Observateur,* n° 1237, 22 juillet 1988, pp. 61-2.

"Le Pays où on arrive toujours" [*Italies, anthologie des voyageurs français aux XVIII*e *et XIX*e *siècles,* par Yves Hersant], *Le Nouvel Observateur,* n° 1238, 29 juillet 1988, pp. 72-3.

"Pas de cadavre dans la lagune" [*La République du Lion,* par Alvise Zorzi], *Le Nouvel Observateur,* n° 1238, 29 juillet 1988, p. 75.

"Nouveautés classiques. W. A. Mozart, *Concertos pour piano et orchestre n° 25 en ut majeur et N° 16 en ré majeur, Sonate pour piano en ré majeur,* dir. Dimitri Mitropoulos, avec Rudolf Serkin", *Compact,* n° 33, juillet-août 1988, p. 28.

"Nouveautés classiques. Collection «Studio» Plein Chant : *Montserrat Caballé, Maria Callas, Régine Crespin, Victoria de Los Angeles, Mady Mesplé, Lucia Popp, Yvonne Printemps, Elisabeth Schwarzkopf, Boris Christoff, Nicolai Gedda, Ruggero Raimondi, Georges Thill*", *Compact,* n° 33, juillet-août 1988, pp. 32-3.

"Nouveautés classiques. Gaetano Donizetti, *Anna Bolena,* dir. Richard Bonynge, avec Joan Sutherland, Samuel Ramey, Jerry Hadley, Susanne Mentzer, Bernadette Manca di Nissa...", *Compact,* n° 33, juillet-août 1988, pp. 44-5.

"Nouveautés classiques. Jules Massenet, *Thaïs.* Récital d'airs d'opéras français par Andrée Esposito, dir. Albert Wolff, avec Andrée Esposito, Robert Massard...", *Compact,* n° 33, juillet-août 1988, p. 50.

"Nouveautés classiques. W. A. Mozart, *Les Noces de Figaro,* dir. Bernard Haitink, avec Claudio Desderi, Gianna Rolandi, Richard Stilwell, Felicity Lott, Faith Esham...", *Compact,* n° 33, juillet-août 1988, pp. 54-5.

"Nouveautés classiques. Giuseppe Verdi, *Attila,* dir. Lamberto Gardelli, avec Yevgeny Nesterenko, Lajos Miller, Sylvia Sass...", *Compact,* n° 33, juillet-août 1988, p. 84.

"Nouveautés classiques. Giuseppe Verdi, *Luisa Miller,* dir. Thomas Schippers, avec Montserrat Caballé, Richard Tucker, Sherrill Milnes...", *Compact,* n° 33, juillet-août 1988, p. 85.

"Nouveautés classiques. Antonio Vivaldi, *Musique sacrée,* vol. II, dir. Vittorio Negri...", *Compact,* n° 33, juillet-août 1988, p. 85.

"Nouveautés classiques. *Les Grands Chanteurs d'opéra du XVIII*e *siècle* [pièces de Haendel, Piccini, Hasse, Gluck, Traetta], avec Alain Zaepffel...", *Compact,* n° 33, juillet-août 1988, p. 88.

"Nouveautés classiques. *Maria Callas, Airs célèbres,* vol. 2 : Bellini, Rossini, Thomas, Puccini, Verdi, Wagner, Donizetti", *Compact,* n° 33, juillet-août 1988, pp. 89-90.

"Patrick Besson au chevet de Pouchkine. À la hussarde !" [*La Statue du Commandeur,* de Patrick Besson], *Le Nouvel Observateur,* n° 1244, 9 septembre 1988, p. 89.

"Dans les vapeurs de l'enfer" [*L'Objet perdu de l'amour,* par Michel Braudeau], *Le Nouvel Observateur,* n° 1245, 16 septembre 1988, pp. 98-9.

"La Chasse au fantôme : *Rigoletto* à l'Opéra de Paris", *Le Nouvel Observateur,* n° 1246, 23 septembre 1988, p. 20.

"La Nostalgie aztèque" [*Le Rêve mexixain,* par J. M. G. Le Clézio. *Le Siècle du vent,* par Eduardo Galeano. *Garabombo l'invisible,* par Manuel Scorza], *Le Nouvel Observateur,* n° 1246, 23 septembre 1988, pp. 117-8.

"La Revanche des Templiers. Dominique Fernandez a lu le manuscrit du *Pendule de Foucault* [d'Umberto Eco] avant même que le livre ne paraisse en Italie", *Le Nouvel Observateur,* n° 1247, 30 septembre 1988, p. 157.

"Nouveautés classiques. Giuseppe Verdi, *Aïda* (extraits), dir. Herbert von Karajan", *Compact,* n° 35, octobre 1988, p. 13.

"Nouveautés classiques. Franz Schubert, *Quintette en ut majeur D 956,* par le Juilliard String Quartet", *Compact,* n° 35, octobre 1988, p. 78.

"L'Archipel des veuves" [*L'Oeuvre des mers,* par Eugène Nicole], *Le Nouvel Observateur,* n° 1250, 21 octobre 1988, p. 151.

"Après Stonewall" [*La Tendresse sur la peau,* par Edmund White. *L'Écharde,* par Edmund White et Adam Mars-Jones], *Le Nouvel Observateur,* n° 1250, 21 octobre 1988, p. 153.

"Nouveautés classiques. Jérôme Kern, *Show Boat*", *Compact,* n° 36, novembre 1988, pp. 42-3.

"Nouveautés classiques. Luigi Rossi, *Airs*", *Compact,* n° 36, novembre 1988, p. 53.

"Nouveautés classiques. Maria Callas, Musikhalle di Amburgo, *Airs célèbres*", *Compact,* n° 36, novembre 1988, p. 58.

"Tango", *Géo,* n° 117, novembre 1988, pp. 210-21.

"L'étrange roi de Barcelone" [*La Ville des prodiges,* par Eduardo Mendoza], *Le Nouvel Observateur,* n° 1252, 3 novembre 1988, p. 149.

"Les mille feux d'Andalousie", *Air France Madame,* n° 8, [novembre 1988], pp. 86-96.

"Nouveautés classiques. Gaetano Donizetti, *Lucia di Lammermoor,* dir. H. von Karajan, avec Maria Callas, Giuseppe Di Stefano...", *Compact,* n° 37, décembre 1988, pp. 38-40.

"Nouveautés classiques. Friedrich von Flotow, *Martha,* dir. Johannes Schüler, avec Erna Berger, Else Tegetthoff...", *Compact,* n° 37, décembre 1988, pp. 41-2.

"Nouveautés classiques. Piero Mascagni, *Cavalleria Rusticana.* Ruggero Leoncavallo, *Pagliacci*", *Compact,* n° 37, décembre 1988, p. 47.

"Nouveautés classiques. Jacques Offenbach, *Les Contes d'Hoffmann,* dir. Sylvain Cambreling", *Compact,* n° 37, décembre 1988, p. 54.

"Nouveautés classiques. Franz Schubert, *Intégrale des Sonates pour piano,* par Wilhelm Kempff", *Compact,* n° 37, décembre 1988, p. 58.

"La Maman et les garçons" [André Gide, *Correspondance avec sa mère*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1256, 1er décembre 1988, p. 144. [ ® *Ganymède,* 1989, pp. 116-7]

"*L'Art baroque,* par Danièle Boone. *La France baroque,* par Philippe Minguet. *Baroque et Art nouveau,* par Paolo Portoghesi, Luca Quattrocchi et Folco Quilici", *Le Nouvel Observateur,* n° 1257, 8 décembre 1988, p. 136.

"*Villas de Vénétie,* par Reinhart Wolf et Peter Lauritzen", *Le Nouvel Observateur,* n° 1257, 8 décembre 1988, p. 152.

"Comme on descend le Danube..." [*Danube,* par Claudio Magris], *Le Nouvel Observateur,* n° 1258, 15 décembre 1988, p. 125.

"Le Libertin des Lumières" [*Icosaméron,* par Casanova], *Le Nouvel Observateur,* n° 1259, 22 décembre 1988, p. 105. [ ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 73-5]

"L'inhospitalité rennaise [Interview]", *Ouest-France,* 30 décembre 1988, p. 11.

Fernandez, Dominique (1929-...)", *Le Dictionnaire. Littérature française contemporaine* (Paris : François Bourin, 1988, vol. rel., 23 x 14,5 cm, 455 pp., ach. d'impr. déc. 1988 [Impr. SEPC, Saint-Amand-Montrond]), pp. 197-9.

*ROMA, VILLA MEDICI.* Testi di Philippe Morel, Dominique Fernandez, Vittorio Sgarbi, Federico Umberto d'Amato. Milan : Franco Maria Ricci ed., 1988. Vol. br., 30 x 23 cm, 112 pp., sans ach. d'impr. (Impr. Grafiche Milani, Milan). [D. F., "Et in Italia ego", pp. 96-103.] [ ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 642-7] © HWANG Won, *L'Homosexualité dans* Dans la main de l'ange *de Dominique Fernandez.* Mémoire de Maîtrise de Lettres modernes (sous la dir. du Prof. Claude Martin). Lyon : Université Lumière (Lyon II), octobre 1988. Vol. br., 29,7 x 21 cm, 62 pp. dactyl. © Joep VAN DIJK, *Le Paria sorti du placard. L'Homosexualité dans l'oeuvre romanesque de Dominique Fernandez.* Mémoire (sous la dir. du Prof. H. Hillenaar). Groningue : Rijksuniversiteit Groningen, Faculteit der Letteren, Vakgroep taal- en Letterkunde, septembre 1988. Vol. br., 29,7 x 21 cm, 88 pp. dactyl.

# 1989

Nouveautés classiques. Gaetano Donizetti, *Don Pasquale,* dir. Heinz Wallberg, avec Evgeni Nesterenko, Francisco Araiza, Lucia Popp...', *Compact,* n° 38, janvier 1989, p. 26.

'Nouveautés classiques. Friedrich von Flotow, *Martha,* dir. Roger Heger, avec Nicolaï Gedda, Hermann Prey... ; Dir. Heinz Wallberg, avec Lucia Popp...", *Compact,* n° 38, janvier 1989, p. 28.

'Nouveautés classiques. Franz Schubert, *Sonates pour violon et piano D 574 et D 385, Fantaisie D 934,* par Joseph Swensen (violon) et Jeffrey Kahane (piano)", *Compact,* n° 38, janvier 1989, pp. 55-6.

'Nouveautés classiques. Giuseppe Verdi, *Aroldo,* dir. Eve Queler, avec Montserrat Caballé...", *Compact,* n° 38, janvier 1989, p. 60.

"La Lanterne de Stevenson" [*Essais ou l'Art de la fiction,* textes choisis et présentés par Michel Le Bris], *Le Nouvel Observateur,* n° 1261, 5 janvier 1989, p. 83.

"Voyage en Baroque. Feux d'artifice" [*L'Artifice,* par Guy Scarpetta], *Le Nouvel Observateur,* n° 1262, 12 janvier 1989, p. 90.

"L'Adieu à l'épopée" [*Le Dossier H.* et *Poèmes 1958-1988,* par Ismaïl Kadaré], *Le*

*Nouvel Observateur,* n° 1264, 26 janvier 1989, p. 112.

'Nouveautés classiques. Gaetano Donizetti, *Maria di Rohan,* avec Mariana Nicolesco, Giuseppe Morino, Paolo Coni...", *Compact,* n° 39, février 1989, p. 39.

'Nouveautés classiques. Gaetano Donizetti, *Sinfonie da Opere* [ouvertures]", *Compact,* n° 39, février 1989, pp. 39-40.

'Nouveautés classiques. Pietro Mascagni, *Nerone,* avec Georgi Tcholakov...", *Compact,* n° 39, février 1989, p. 47.

'Nouveautés classiques. Jules Massenet, *Le Jongleur de Notre-Dame,* avec Alain Vanzo...", *Compact,* n° 39, février 1989, pp. 47-8.

'Nouveautés classiques. Giovanni Paisiello, *Nina o sia La Pazza per amore,* dir. Marcello Panni...", *Compact,* n° 39, février 1989, p. 51.

'Nouveautés classiques. Gioacchino Rossini, *L'Italienne à Alger,* dir. Nino Sanzogno, avec Teresa Berganza, Alvinio Misciano...", *Compact,* n° 39, février 1989, p. 55.

"Le Procès de l'amour" [*12 + 1,* par Leonardo Sciascia], *Le Nouvel Observateur,* n° 1265, 2 février 1989, pp. 96-7. [ ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 553-4]

"Le Droit à la différence" [Propos recueillis par Patrick Lefort], *Télé 7 jours,* 4-10 février 1989, p. 109.

"Le Détective contre le philosophe" [*Gustave Flaubert,* par Herbert Lottman], *Le Nouvel Observateur,* n° 1267, 16 février 1989, p. 104.

"Toutes les Italies" [*Les Malavoglia,* par Giovanni Verga. *Spaccanapoli,* par Domenico Rea. *L'Ile* et *Ils reviendront,* par Giani Stuparich. *Les Soeurs Materassi,* par Aldo Palazzeschi. *Artemisia,* par Anna Banti], *Le Nouvel Observateur,* n° 1268, 23 février 1989, pp. 112-3. ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 249-50]

*LE RAPT DE GANYMÈDE.* Paris : Grasset, 1989. Vol. br., 22,5 x 14 cm, 347 + XVI pp., ach. d'impr. 24 févr. 1989 (Impr. Firmin-Didot, Mesnil-sur-l'Estrée). Trad. italienne : *Il Ratto di Ganimede,* tr. Fabrizio Ascari, Milan : Bompiani, 1991 ; trad. allemande : *Der Raub des Ganymed,* tr. Verena Vannahme, Fribourg : Beck & Glücker, 1992 ; trad. espagnole : *El Rapto de Ganimedes,* Tecnos, 1992 ; trad. néerlandaise : *De Roof van Ganymedes,* Amsterdam : Arena, 1992 ; trad. japonaise : 1993 ; trad. hongroise : *Ganümédész Zlrablása,* tr. ?, Budapest : Európa, 1994 ; trad. grecque : H A ##### ### ####µ### , Athènes : Exantas, 1997. © Alain-Gérard Slama, *Le Point,* n° 858, 27 février 1989, pp. 12-5 ; Jean-Louis Ezine, *Le Nouvel Observateur,* n° 1271, 16 mars 1989, p. 125 ; Elena Guicciardi, *La Repubblica,* 16 mars 1989 ; [Anon.], *Gai Pied,* 23 mars 1989, p. 77 ; Patricia Serex, *24 Heures,* 23-24 mars 1989 ; Christian Charrière, *Le Figaro littéraire,* 28 mars 1989, p. 22 ; Pierre Ysmal, *Sud-Ouest,* 2 avril 1989 ; Pierre Lamys, *La Charente libre,* 7 avril 1989 ; Farid Chenoune, *L'Express,* 7 avril 1989 ; [Anon.], *La Wallonie,* 7 avril 1989 ; Lola Infante, *Diario 16,* 9 avril 1989, pp. 27-8 (interview) ; G.-H. Gourrier, *L'Indépendant* [Perpignan], 13 avril 1989 ; Jean-Claude Le Couec, *Le Figaro-Magazine,* 15 avril 1989 ; Roland Jaccard, *Le Monde,* 21 avril 1989, p. 21 ; Jérôme Garcin, *Le Provençal,* 23 avril 1989 ; Michel Paquot, *La Cité,* 27 avril 1989, p. 63 ; Bernard Pivot, *Lire,* n° 164, mai 1989, pp. 15-7 ; Nicolas Giudici, *Nice-Matin,* 2 mai 1989 ; S. A. Claeys, *Belgique n° 1,* 4 mai 1989 ; Pierre Maury, *Le Soir,* 18 mai 1989 (suivi d'un entretien avec Dominique Fernandez) ; Fred Éric, *Minute,* 28 juin 1989 ; Jean-Marie Planes, *Sud-Ouest Dimanche,* 18 mars

1990 ; Bruno Preisendörfer, “Sebastian und die anderen”, *Zitty* [Berlin], 16-29 avril 1992, pp. 220-1.

“Dominique Fernandez : *Le Rapt de Ganymède* (interview par Guy Scarpetta et Jacques Henric)”, *Art press,* n° 134, mars 1989, pp. 50-3.

’Nouveautés classiques. Jules Massenet, *Le Jongleur de Notre-Dame,* dir. Pierre Dervaux, avec Alain Vanzo, Robert Massard...”, *Compact,* n° 40, mars 1989, p. 44.

’Nouveautés classiques. Ernest Reyer, *Sigurd,* dir. Manuel Rosenthal, avec Guy Chauvet, Robert Massard, Andréa Guiot...”, *Compact,* n° 40, mars 1989, pp. 59-60.

’Nouveautés classiques. Franz Schubert, *Fantaisie op. 103, Trois Marches militaires op. 51, Rondos op. 138 et op. 107,* par Maria Joao Pirès et Hüseyin Sermet, pianos”, *Compact,* n° 40, mars 1989, p. 60.

*LE RADEAU DE LA GORGONE. Promenades en Sicile.* Photographies de Ferrante Ferranti. Paris : Grasset / Librairie Générale Française, coll. “Le Livre de poche” n° 6597, 1989. Vol. br., 16,5 x 11 cm, 416 pp., ach. d’impr. mars 1989 (Impr. Brodard et Taupin, La Flèche).

La Palette noire” [*L’Image du Noir dans l’art occidental,* par Hugh Honour], *Le Nouvel Observateur,* n° 1271, 16 mars 1989, p. 136.

’Les colorations de l’âme. Entretien avec Dominique Fernandez’, Éliane ALLO, *Le Souci de l’âme* (Paris : Maren Sell & C$^{ie}$, 1989, vol. br., 21,5 x 14,5 cm, 167 pp., ach. d’impr. 20 mars 1989), pp. 63-71.

“La Pomme d’un espiègle maestro” [*Guillaume Tell,* de Rossini, au Théâtre des Champs-Élysées], *Le Nouvel Observateur,* n° 1273, 30 mars 1989, pp. 116-7.

“Un grand roman venu de Pologne. La comédie des impuissances” [*La Pulpe,* par Jerzy Andrzejewski], *Le Nouvel Observateur,* n° 1273, 30 mars 1989, pp. 136-7.

’Nouveautés classiques. Gaetano Donizetti, *Messa di Requiem pour solistes, choeur et orchestre,* dir. Miguel Anguel Gomez-Martinez...”, *Compact,* n° 41, avril 1989, p. 32.

’Nouveautés classiques. Jules Massenet, *Manon,* dir. Julius Rudel, avec Beverly Sills, Nicolai Gedda, Gérard Souzay...”, *Compact,* n° 41, avril 1989, pp. 41-2.

’Nouveautés classiques. Franz Schubert, *Octuor en fa majeur D 803,* dir. Amelia Freedman, The Nash Ensemble of London”, *Compact,* n° 41, avril 1989, p. 54.

’Nouveautés classiques. Franz Schubert, *L’Oeuvre intégrale pour piano,* par Gilbert Schuchter”, *Compact,* n° 41, avril 1989, p. 54.

’Nouveautés classiques. Franz Schubert, *Sonate «Arpeggione» en la mineur.* Serge Prokofiev, *Sonate en ut majeur,* par Ofra Harnoy (violoncelle) et Michael Dussek (piano)”, *Compact,* n° 41, avril 1989, pp. 54 et 67.

’Nouveautés classiques. Franz Schubert, *Wanderer-Fantasie en ut majeur.* Robert Schumann, *Fantaisie en ut majeur op. 17,* par Sergei Edelmann”, *Compact,* n° 41, avril 1989, p. 67.

’Nouveautés classiques. Karol Szymanowski, *Quatuors à cordes n° 1 et 2.* Witold Lutoslawski, *Quatuor à cordes.* Krzysztof Penderecki, *Quatuor à cordes n° 2,* par The Varsovian String Quartet”,*Compact,* n° 41, avril 1989, p. 83.

’Nouveautés classiques. *Ténors du Bolchoï.* Oeuvres de Massenet, Leoncavallo, Wagner, Moussorgsky, Rimsky-Korsakov, Gounod, Verdi, Glinka, Borodine,

Tchaïkovsky, Lensky..., avec Ivan Kozlovsky, Georges Vinogradov, Sergei Lemeshev, Georgei Nelepp", *Compact,* n° 41, avril 1989, p. 87.

"Deux homos dans la Cité (Interview de Dominique Fernandez et Roger Stéphane). Propos recueillis par Jean-François Kervéan", *Globe,* n° 36, avril 1989, p. 63.

"La bibliothèque homosexuelle idéale en dix volumes", *Globe,* n° 36, avril 1989, p. 64.

"Le Secret des contrebandiers" [*Moonfleet,* par J. M. Falkner], *Le Nouvel Observateur,* n° 1274, 6 avril 1989, p. 129.

"À la guerre comme au théâtre..." [*Journal 1942-1945,* par Jean Cocteau], *Le Nouvel Observateur,* n° 1276, 20 avril 1989, pp. 169-70.

"La Fleur de Liszt" [*Marie d'Agoult,* par Charles Dupêchez], *Le Nouvel Observateur,* n° 1277, 27 avril 1989, p. 140.

'Nouveautés classiques. J.-S. Bach, *L'Art de la Fugue,* version pour quatuor à cordes, par Paolo Borciani, Elisa Pegreffi, Tommaso Poggi et Luca Simoncini", *Compact,* n° 42, mai 1989, pp. 25-6.

'Nouveautés classiques. Joseph Chabanceau de La Barre, *Airs de Cour,* par Henri Ledroit (haute-contre) et Matthias Spaeter (luth, théorbe)", *Compact,* n° 42, mai 1989, p. 37.

'Nouveautés classiques. Marc-Antoine Charpentier, *Messe de minuit pour Noël.* Francis Poulenc, *Quatre Motets pour le temps de Noël, Salve Regina, Quatre Motets pour un temps de pénitence,* dir. George Guest", *Compact,* n° 42, mai 1989, p. 38.

'Nouveautés classiques. Gaetano Donizetti, *Il Furioso all'isola di San Domingo,* dir. Carlo Rizzi, avec Stefano Antonucci, Luciana Serra, Luca Canonici...", *Compact,* n° 42, mai 1989, pp. 39-40.

'Nouveautés classiques. Anton Dvorák, *Trio pour piano «Dumky», Quintette avec piano en la majeur op. 81,* dir. Amelia Freedman", *Compact,* n° 42, mai 1989, p. 40.

'Nouveautés classiques. Edvard Grieg, *Peer Gynt* (version concertante avec récitant), dir. Kurt Masur. *Peer Gynt, Suites n° 1 et 2...,* dir. Herbert von Karajan", *Compact,* n° 42, mai 1989, p. 43.

'Nouveautés classiques. Edvard Grieg, *Symphonie en ut mineur, Ouverture de concert pour grand orchestre «En Automne», Vieille Romance norvégienne avec variations, Marche funèbre à la mémoire de Rikard Nordraak,* dir. Neeme Järvi", *Compact,* n° 42, mai 1989, p. 43.

'Nouveautés classiques. Pietro Mascagni, *Si,* dir. Sandro Sanna, avec Margherita Vivian, Amelia Felle...", *Compact,* n° 42, mai 1989, pp. 50 et 61.

'Nouveautés classiques. Mozart, *Requiem en mi mineur,* dir. Herbert von Karajan, avec Anne Tomowa-Sintow, Agnes Baltsa...", *Compact,* n° 42, mai 1989, p. 63.

Nouveautés classiques. Franz Schubert, *Sonates pour piano en ut mineur D 958 et en la majeur D 959,* par Maurizio Pollini', *Compact,* n° 42, mai 1989, p. 67.

'Nouveautés classiques. Robert Schumann, *Concerto pour piano et orchestre en la mineur op. 54.* Edvard Grieg, *Concerto pour piano et orchestre en la mineur op. 16,* dir. Sir Colin Davis, avec Murray Perahia", *Compact,* n° 42, mai 1989, p. 67.

'Nouveautés classiques. Alexandre Scriabine, *Symphonie n° 3 «Le Divin Poème», Le Poème de l'Extase,* dir. Giuseppe Sinopoli", *Compact,* n° 42, mai 1989, pp. 69-70.

’Nouveautés classiques. Johann Strauss Jr., *Sang viennois,* dir. Willi Boskovsky, avec Nicolai Gedda, Anneliese Rothenberger...”, *Compact,* n° 42, mai 1989, p. 70.

“Les Eaux de Budapest”, *Hungaroton,* n° 2, mai 1989, pp. 2-3. [Reprise de l’art. de 1986, n° 874.]

*CÉCILE MUHLSTEIN VUE PAR...* [Textes de C. Muhlstein, Haïm Gamzu, A. Pieyre de Mandiargues, G. Borgeaud, J. Chessex, A. Bosquet, M. Rheims, D. Fernandez, Y. Berger, Fr. Nourissier et Edm. Charles-Roux.] Arles : Actes Sud, 1989. Vol. br., 19 x 10 cm, 39 pp., ach. d’impr. mai 1989 (Impr. des P.U.F., Vendôme). [Texte de D. F., pp. 21-3, reprise de l’art. de 1984, n° 737.]

*LE RAPT DE GANYMÈDE.* Paris : Le Grand-Livre-du-Mois, 1989. Vol. rel. toile blanche sous jaqu. ill., 22,5 x 14 cm, 347 + XVI pp., ach. d’impr. mai 1989 (Impr. Firmin-Didot, Mesnil-sur-l’Estrée).

“Une Vénus nommée Wanda” [*Confession de ma vie,* par Wanda de Sacher-Masoch], *Le Nouvel Observateur,* n° 1278, 4 mai 1989, p. 131.

’Nouveautés classiques. C. W. Gluck, *Orfeo ed Euridice,* dir. Sir Georg Solti, avec Marilyn Horne, Pilar Lorengar, Helen Donath...”, *Compact,* n° 43, juin 1989, p. 38.

’Nouveautés classiques. Mozart, *Litaniae de venerabili altaris sacramento KV 243, Regina Coeli KV 127,* dir. Peter Neumann, avec Patrizia Kwella...”, *Compact,* n° 43, juin 1989, pp. 46 et 57.

’Nouveautés classiques. Carl Nielsen, *Mélodies, vol. 1 et 2,* par Peter Severin, Elisabeth Rehling...”, *Compact,* n° 43, juin 1989, p. 57.

’Nouveautés classiques. Giovanni Pacini, *Messe de Requiem composée pour le transport des cendres de Vincenzo Bellini, Confitebor, Symphonie Dante,* dir. Gianfranco Cosmi”, *Compact,* n° 43, juin 1989, p. 58.

’Nouveautés classiques. Gioacchino Rossini, *L’Italienne à Alger,* dir. Silvio Varviso, avec Teresa Berganza, Luigi Alva, Rolando Panerai...”, *Compact,* n° 43, juin 1989, pp. 60-1.

’Nouveautés classiques. Franz Schubert, *Octuor en fa majeur D 803,* par les Berliner Solisten”, *Compact,* n° 43, juin 1989, p. 62.

’Nouveautés classiques. Franz Schubert, *Sonate pour piano n° 20 en la majeur, Le Pâtre sur le rocher, Sur le fleuve,* avec Rudolf Serkin (piano), Benita Valente (soprano)...”, *Compact,* n° 43, juin 1989, p. 62.

’Nouveautés classiques. Franz Schubert, *Symphonies n° 5 en si bémol majeur et n° 3 en ré majeur, Ouverture «dans le style italien» en ut majeur,* dir. Ray Goodman”, *Compact,* n° 43, juin 1989, p. 62.

’Nouveautés classiques. Franz Schubert, *Trio pour piano, violon et violoncelle n° 2 en mi bémol majeur op. 100,* avec Eugène Istomin (piano), Isaac Stern (violon), Leonard Rose (violoncelle)”, *Compact,* n° 43, juin 1989, p. 62.

’Nouveautés classiques. Karol Szymanowski, *King Roger,* dir. Mieczyslaw Mierzejewski, et *Harnasie op. 55,* dir. Bohdan Wodoczko”, *Compact,* n° 43, juin 1989, p. 65.

“Cérémonies secrètes” [*Les Amours interdites,* de Yukio Mishima], *Le Nouvel Observateur,* n° 1282, 1er juin 1989, pp. 150-1.

“Quelque part entre Rousseau et Kafka” [*Rondo,* par Kazimierz Brandys], *Le Nouvel*

*Observateur,* n° 1283, 8 juin 1989, p. 146.

"Le Poe aux roses" [*Contes, essais, poèmes,* d'Edgar Poe], *Le Nouvel Observateur,* n° 1285, 22 juin 1989, pp. 125-6.

"Vizi privati e accademiche virtù" [Sur Cocteau], *Il Corriere della Sera,* 25 juin 1989.

"Aux sources de Nabokov" [*Autres Rivages,* par Vladimir Nabokov], *Le Nouvel Observateur,* n° 1286, 29 juin 1989, p. 121.

'Nouveautés classiques. Fr. Adr. Boieldieu, *La Dame blanche,* dir. Jean Fournet, avec Nicolai Gedda, Miny Arden...", *Compact,* n° 44, juillet-août 1989, p. 30.

'Nouveautés classiques. Gaetano Donizetti, *Belisario,* dir. Gianandrea Gavazzeni, avec Nicola Zaccaria, Giuseppe Taddei, Leyla Gencer, Mirna Pecile, Umberto Grilli... *Roberto Devereux* (extraits), par Leyla Gencer", *Compact,* n° 44, juillet-août 1989, p. 35.

'Nouveautés classiques. Jules Massenet, *Manon,* dir. Julius Rudel, avec Beverly Sills, Placido Domingo, Richard Fredricks...", *Compact,* n° 44, juillet-août 1989, p. 40.

'Nouveautés classiques. Mozart, *Trio «des Quilles».* Robert Schumann, *Märchenerzählungen pour piano, clarinette et alto, Fantasiestücke pour clarinette et piano,* par The Nash Ensemble", *Compact,* n° 44, juillet-août 1989, p. 41.

'Nouveautés classiques. Mozart, *Les Noces de Figaro,* dir. Zubin Mehta, avec Sesto Bruscantini, Teresa Berganza, Mario Petri, Sena Jurinac, Teresa Stratas...", *Compact,* n° 44, juillet-août 1989, p. 42.

'Nouveautés classiques. Krzysztof Penderecki, *Symphonie n° 2 «Christmas Symphony»,* dir. Jacek Kasprzyk. Joanna Bruzdowicz, *Concerto pour contrebasse, Concerto pour violon,* dir. Andrzej Markowski, par Fernando Grillo (contrebasse) et Krzysztof Jakowicz (violon)", *Compact,* n° 44, juillet-août 1989, p. 43.

'Nouveautés classiques. Sergei Prokofiev, *Cendrillon, Sonate n° 2, Sonate Pastorale n° 3,* par Ramzi Yassa", *Compact,* n° 44, juillet-août 1989, p. 43.

'Nouveautés classiques. Gioacchino Rossini, *Aureliano in Palmira,* dir. Giacomo Zani, avec Paolo Barbacini, Luciana Serra, Helga Müller Molinari...", *Compact,* n° 44, juillet-août 1989, p. 57.

'Nouveautés classiques. Gioacchino Rossini, *Il Signor Bruschino,* dir. Marcello Viotti, avec Bruno Pratico, Luca Canonici...", *Compact,* n° 44, juillet-août 1989, p. 57.

'Nouveautés classiques. Franz Schubert, *Quintette «La Truite», Adagio (Nocturne),* par The Nash Ensemble", *Compact,* n° 44, juillet-août 1989, p. 58.

'Nouveautés classiques. Franz Schubert, *Le Voyage d'hiver,* par Jorma Hynninen (baryton) et Ralf Gothoni (piano)", *Compact,* n° 44, juillet-août 1989, p. 59.

'Nouveautés classiques. Giuseppe Verdi, *La Traviata,* dir. Carlo Felice Cillario, avec Renata Scotto, Luciano Pavarotti, Peter Glossop...", *Compact,* n° 44, juillet-août 1989, p. 65.

"La Psicobiografía", *Plural* [Mexico], juillet 1989.

"Degustación", *Plural* [Mexico], n° 214, juillet 1989, pp. 13-6. [Trad. espagnole, par Antonio Marquet, du n° 807, "Les Mystères de la pâtisserie Vörösmarty". La note, p. 13 : "Este cuento fue entregado por el autor a *Plural,* y aún se encuentra inédito en francés", est donc inexacte.]

“Prosper et Alexandre vont en Espagne” [*De Paris à Cadix, En Russie* et *Voyage en Calabre,* d’Alexandre Dumas. *Lettres d’Espagne,* de Prosper Mérimée], *Le Nouvel Observateur,* n° 1289, 20 juillet 1989, p. 75.

“Un rendez-vous baroque” [la Villa Favorita de Palerme], *Maison et Jardin,* n° 355, juillet-août 1989, pp. 110-9.

“Les Mille et Une Nuits andalouses” [*Manuscrit trouvé à Saragosse,* de Jean Potocki], *Le Nouvel Observateur,* n° 1292, 10 août 1989, pp. 71-2.

“Écrivain et professeur depuis vingt-trois ans, Dominique Fernandez quitte Rennes amer” [interview par Joël Crusson], *Ouest-France,* 10 août 1989.

“Le Virage de Visage” [*Rendez-vous sur la terre,* par Bertrand Visage], *Le Nouvel Observateur,* n° 1295, 31 août 1989, p. 84.

“La Quête de la Rivière-Dieu” [*La Rumeur du soleil,* de Philippe Le Guillou], *Le Nouvel Observateur,* n° 1296, 7 septembre 1989, p. 129.

“Les Faunes sont lâchés” [*Jours de colère,* par Sylvie Germain], *Le Nouvel Observateur,* n° 1298, 21 septembre 1989, p. 159.

“Nouveautés classiques. Modeste Moussorgsky, *Enfantines et autres mélodies,* par Alexandrina Michelva (mezzo-soprano) et Svetla Protich (piano)”, *Compact,* n° 46, octobre 1989, p. 62.

’Nouveautés classiques. Serge Prokofiev, *L’Ange de feu,* dir. Charles Bruck, avec Jane Rhodes, Xavier Depraz...”, *Compact,* n° 46, octobre 1989, p. 66.

’Nouveautés classiques. Giacomo Puccini, *Turandot,* dir. Daniel Oren, avec Ghena Dimitrova, Nicola Martinucci, Cecilia Gasdia...”, *Compact,* n° 46, octobre 1989, p. 67.

’Nouveautés classiques. Franz Schubert, *Quintette «La Truite», Trios à cordes en si bémol majeur n° 1 et 2,* par Ingrid Haebler (piano), Arthur Grumiaux (violon)...”, *Compact,* n° 46, octobre 1989, p. 70.

’Nouveautés classiques. Franz Schubert, *Sonate pour piano n° 16 en la mineur, 3 Klavierstücke (Impromptus),* par Alfred Brendel”, *Compact,* n° 46, octobre 1989, p. 70.

’Nouveautés classiques. Franz Schubert, *Trio avec piano n° 1 en si bémol majeur, Adagio «Notturno» en mi bémol,* par le Beaux-Arts Trio”, *Compact,* n° 46, octobre 1989, p. 70.

“Outre-Manche” [*Le Roman d’Oxford,* par Javier Marias], *Le Nouvel Observateur,* n° 1300, 5 octobre 1989, p. 190.

“Les Paumés de Panama” [*Ilona vient avec la pluie* et *La Dernière Escale du tramp-steamer,* par Alvaro Mutis], *Le Nouvel Observateur,* n° 1301, 12 octobre 1989, p. 192.

“Chemises brunes et pulsions roses” [*Robert Brasillach le maudit,* par Pierre Pellissier. *Brasillach, l’illusion fasciste,* par Pascal Louvrier], *Le Nouvel Observateur,* n° 1303, 26 octobre 1989, p. 190.

*AILES DE LUMIÈRE.* Photographie de Ferrante Ferranti. Texte de Dominique Fernandez. Paris : François Bourin, 1989. Vol. rel. toile rouge sous jaquette ill., 33 x 25 cm, 189 pp., ach. d’impr. oct. 1989 (Impr. Mussot, Paris). © France Huser, *Le Nouvel Observateur,* n° 1308, 30 novembre 1989, p. 176 ; Roland Le Mollé, *Le*

*Dauphiné libéré,* 11 avril 1994.

'Nouveautés classiques. Luigi Cherubini, *Medea,* dir. Carlo Franci, avec Leyla Gencer, Ruggero Raimondi, Aldo Bottion, Giovanna Fioroni...", *Compact,* n° 47, novembre 1989, pp. 42-4.

'Nouveautés classiques. Gaetano Donizetti, *La Fille du Régiment,* dir. Bruno Campanella, avec Luciana Serra, William Matteuzzi... *Imelda de' Lambertazzi,* dir. Marc Andreae, avec Floriana Sovilla, Andrea Martin... *Poliuto,* dir. Jan Latham-Koenig, avec Nicola Martinucci, Elizabeth Connell...", *Compact,* n° 47, novembre 1989, pp. 46-7.

'Nouveautés classiques. Mozart, *Le Devoir du premier commandement, K 35. Venez, pécheurs impudents, K 146. Musique Funèbre, K 42,* dir. Sir Neville Mariner, avec Margaret Marshall, Hans Peter Blochwitz...", *Compact,* n° 47, novembre 1989, p. 57.

'Nouveautés classiques. Amilcare Ponchielli, *La Gioconda,* dir. Fausto Cleva, avec Renata Tebaldi, Carlo Bergonzi, Fiorenza Cossotto, Cornell Mac Neil...", *Compact,* n° 47, novembre 1989, p. 61.

Nouveautés classiques. Ottorino Respighi, *Belfagor,* dir. Lamberto Gardelli, avec Sylvia Sass, Giorgio Lamberti...", *Compact,* n° 47, novembre 1989, pp. 67-8.

'Nouveautés classiques. Franz Schubert, *Sonates pour piano n° 18 en sol majeur D 894 et n° 15 «Inachevée» en ut majeur D 840,* par Alfred Brendel', *Compact,* n° 47, novembre 1989, pp. 69-70.

'Nouveautés classiques. Giuseppe Verdi, *Don Carlos. Scènes et airs de La Traviata. Le Trouvère. Messe de Requiem,* dir. Eliahu Inbal, avec Montserrat Caballé, Placido Domingo, Fiorenza Cossotto, Piero Cappuccilli, Dimiter Petkov...', *Compact,* n° 47, novembre 1989, pp. 73-4.

'Nouveautés classiques. *Maria Callas, 1949/59 : un mito, una carriera.* Airs de Bellini, Boïto, Charpentier, Delibes, Donizetti, Meyerbeer, Proch, Puccini, Rossini, Spontini, Thomas, Verdi', *Compact,* n° 47, novembre 1989, p. 78.

'L'Or des tribus' [*L'Homme qui parle,* par Mario Vargas Llosa], *Le Nouvel Observateur,* n° 1304, 2 novembre 1989, pp. 180-1.

'*Les Mosaïques,* par Carlo Bertelli', *Le Nouvel Observateur,* n° 1308, 30 novembre 1989, p. 180.

'*Courbet et Ornans,* par Jean-Jacques Fernier, Jean-Luc Mayaud et Patrick Le Nouëne', *Le Nouvel Observateur,* n° 1308, 30 novembre 1989, p. 183.

'*Coupoles,* par Michel Saudan et Sylvia Saudan', *Le Nouvel Observateur,* n° 1308, 30 novembre 1989, p. 186.

'*Le Voyage d'Italie,* par Attilio Brilli', *Le Nouvel Observateur,* n° 1308, 30 novembre 1989, p. 186.

*LA ROSE DES TUDORS. Édition revue et augmentée.* Paris : Julliard, 1989. Vol. br., 20 x 12 cm, 141 pp., ach. d'impr. Novembre 1989 (Impr. S.E.G., Châtillon-sous-Bagneux).

'Nouveautés classiques. Ruggero Leoncavallo, *Zaza,* dir. Alfredo Silipigni, avec Clara Petrella, Giuseppe Campora... Pietro Mascagni, *Zanetto,* dir. Tito Petralia, avec Giuseppina Arista, Pina Malgarini...', *Compact,* n° 48, décembre 1989, pp. 54-5.

’Nouveautés classiques. Pietro Mascagni, *Guglielmo Ratcliff,* dir. Armando La Rosa Parodi, avec Pier Miranda Ferraro, Renata Mattioli...’, *Compact,* n° 48, décembre 1989, p. 57.

Nouveautés classiques. Giacomo Puccini, *Mélodies inconnues,* par Placido Domingo...’, *Compact,* n° 48, décembre 1989, p. 63.

’Nouveautés classiques. Gioacchino Rossini, *Le Barbier de Séville,* dir. Giuseppe Patané, avec William Matteuzi, Cecilia Bartoli, Leo Nucci, Enrico Fissore, Paata Burchuladze...’, *Compact,* n° 48, décembre 1989, pp. 64 5.

’Nouveautés classiques. Giuseppe Verdi, *La Bataille de Legnano,* dir. Lamberto Gardelli, avec Katia Ricciarelli, José Carreras...’, *Compact,* n° 48, décembre 1989, p. 82.

’Nouveautés classiques. Giuseppe Verdi, *I Due Foscari,* dir. Carlo Maria Giulini, avec Carlo Bergonzi, Gian Giacomo Guelfi, Maria Vitale... ; dir. Lamberto Gardelli, avec Piero Cappucilli, José Carreras, Katia Ricciarelli...’, *Compact,* n° 48, décembre 1989, p. 82.

’Nouveautés classiques. Giuseppe Verdi, *Un jour de règne,* dir. Lamberto Gardelli, avec Fiorenza Cossotto, Jessye Norman, José Carreras, Ingvar Wixell...’, *Compact,* n° 48, décembre 1989, p. 82.

’Nouveautés classiques. Giuseppe Verdi, *Les Lombards,* dir. Lamberto Gardelli, avec Placido Domingo, Cristina Deutekom, Ruggero Raimondi...’, *Compact,* n° 48, décembre 1989, pp. 82-3.

’Nouveautés classiques. Giuseppe Verdi, *Les Brigands,* dir. Lamberto Gardelli, avec Ruggero Raimondi, Carlo Bergonzi, Piero Cappuccilli, Montserrat Caballé...’, *Compact,* n° 48, décembre 1989, p. 83.

’Nouveautés classiques. Giuseppe Verdi, *Stiffelio,* dir. Peter Maag, avec Gastone Limarilli, Angeles Gulin Dominguez... ; dir. Lamberto Gardelli, avec José Carreras, Sylvia Sass...’, *Compact,* n° 48, décembre 1989, p. 83.

’Nouveautés classiques. *L’Art de Maria Callas : Les héroïnes tragiques, les héroïnes romantiques, les héroïnes véristes*’, *Compact,* n° 48, décembre 1989, p. 87.

’Nouveautés classiques. Chant grégorien : *Rorate Coeli. Venite Adoremus,* choeurs divers’, *Compact,* n° 48, décembre 1989, pp. 87-8.

’Nouveautés classiques. *Chant grégorien,* par le Choeur des Bénédictins de l’Abbaye de Kergonan, dir. Dom Le Feuvre’, *Compact,* n° 48, décembre 1989, p. 88.

’Vaclav Jamek’, *Le Nouvel Observateur,* n° 1310, 14 décembre 1989, p. 7.

’Anne Garreta’, *Le Nouvel Observateur,* n° 1310, 14 décembre 1989, p. 9.

’L’âme des parquets’ [*Le Tango,* par Horacio Salas. *La Valse,* par Rémi Hess], *Le Nouvel Observateur,* n° 1311, 21 décembre 1989, p. 122.

’Théophile le fracassant’ [*Aventures pour tous les temps,* par Léon Cahun, Edmond About, Alfred Assolant et Théophile Gautier], *Le Nouvel Observateur,* n° 1312, 28 décembre 1989, p. 94.

# 1990

'Nouveautés classiques. Gaetano Donizetti, *Poliuto,* dir. Oleg Caetani, avec José Carreras, Katia Ricciarelli...', *Compact,* n° 49, janvier 1990, pp. 40-1.

'Nouveautés classiques. Amilcare Ponchielli, *La Gioconda,* dir. Giuseppe Patané, avec Eva Marton, Giorgio Lamberti, Samuel Ramey, Livia Budai, Sherrill Milnes...', *Compact,* n° 49, janvier 1990, pp. 56-7.

'Nouveautés classiques. Giacomo Puccini, *Tosca,* dir. Gianandrea Gavazzeni, avec Renata Tebaldi, Giuseppe Di Stefano, Tito Gobbi...', *Compact,* n° 49, janvier 1990, p. 57.

'Nouveautés classiques. Giuseppe Verdi, *Attila,* dir. Lamberto Gardelli, avec Ruggero Raimondi, Sherril Milnes, Carlo Bergonzi...', *Compact,* n° 49, janvier 1990, p. 62.

'Nouveautés classiques. *Requiem grégorien. Vêpres et Complies du Dimanche,* par le Choeur des Moines des Abbayes d'En-Calcat et de St-Wandrille', *Compact,* n° 49, janvier 1990, p. 67.

'Sa Majesté la Basse' [Six opéras russes au Théâtre des Champs-Élysées], *Le Nouvel Observateur,* n° 1313, 4 janvier 1990, p. 79.

'Fantastico !' [*Histoires étranges et fantastiques d'Amérique latine*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1315, 18 janvier 1990, pp. 102-3.

'Nouveautés classiques. Alfredo Catalani, *La Wally,* dir. Fausto Cleva, avec Renata Tebaldi, Mario del Monaco, Piero Cappuccilli, Lydia Marimpietri...', *Compact,* n° 50, février 1990, p. 36.

'Nouveautés classiques. W.A. Mozart, *La Délivrance de Béthulie,* dir. Mario Rossi, avec Elisabeth Schwarzkopf, Cesare Valletti, Boris Christoff...', *Compact,* n° 50, février 1990, p. 48.

'Nouveautés classiques. Gioacchino Rossini, *Stabat Mater,* dir. Richard Hickox, avec le London Symphony Chorus...', *Compact,* n° 50, février 1990, p. 55.

'Nouveautés classiques. Franz Schubert, *Quintette à cordes en ut majeur D 956,* par Mstislas Rostropovitch et le Melos Quartett', *Compact,* n° 50, février 1990, p. 56.

'L'Orient en fumée' [*Les Marches du palais,* par David Shahar], *Le Nouvel Observateur,* n° 1319, 15 février 1990, p. 112.

'Le Carnaval des mots' [*L'Oeil énigmatique,* par Moacyr Scliar, *Utopie sauvage,* par Darcy Ribeiro, et *Rio de Janeiro,* éd. Autrement], *Le Nouvel Observateur,* n° 1320, 22 février 1990, p. 112.

'Nouveautés classiques. Gaetano Donizetti, *La Favorite,* dir. Fabio Luisi, avec Paolo Coni, Adelisa Tabiadon, Giuseppe Morino...', *Compact,* n° 51, mars 1990, p. 45.

'Nouveautés classiques. Umberto Giordano, *Madame Sans-Gêne,* dir. Gianandrea Gavazzeni, avec Orianna Santunione, Franco Tagliavini...', *Compact,* n° 51, mars 1990, p. 46.

’Nouveautés classiques. Gaspare Spontini, *La Vestale,* dir. Fernanda Previtali, avec Leyla Gencer, Renato Bruson... ; dir. Jean-Paul Kreder, avec Renée Mazella, Micheline Grancher...’, *Compact,* n° 51, mars 1990, pp. 62-3.

’Nouveautés classiques. Henryk Wieniawski, *12 pièces pour violon et piano,* par Stefan Stalanowski (violon) et Maciej Paderewski (piano)’, *Compact,* n° 51, mars 1990, p. 70.

’Nouveautés classiques. Chant grégorien : *Noël, Messe de minuit & Messe du jour. Pâques, La Messe & Quelques pièces de l’Office. Les Vêpres du Dimanche & Les Complies. La Messe des Morts & Les Funérailles,* dir. Dom Joseph Gajard, par le Choeur des Moines de l’Abbaye St-Pierre de Solesmes’, *Compact,* n° 51, mars 1990, p. 75.

“Éloge de la voix”, *Femme,* mars 1990, p. 113.

’Le Gay Gnangnan’ [*Tendresses partagées,* par David Leavitt], *Le Nouvel Observateur,* n° 1321, 1er mars 1990, p. 129.

“Le Roman comme au XIXe siècle”, *Sud-Ouest,* 18 mars 1990.

’Nouveautés classiques. Giuseppe Verdi, *Attila,* dir. Riccardo Muti, avec Samuel Ramey, Cheryl Studer, Neil Shicoff, Giorgio Zancanaro...’, *Compact,* n° 52, avril 1990, p. 72.

’Nouveautés classiques. Giuseppe Verdi, *La Traviata,* dir. Aldo Ceccato, avec Beverly Sills, Alfredo Kraus... Un air par Maria Callas et Renata Tebaldi’, *Compact,* n° 52, avril 1990, p. 75.

’Nouveautés classiques. Lorenzo Da Ponte, *L’Ape Musicale,* dir. Vittorio Parisi, avec Adelina Scarabelli, William Matteuzzi...’, *Compact,* n° 52, avril 1990, p. 81.

’Nouveautés classiques. *Messe de Requiem en hommage à Rossini, commandée par Verdi à douze compositeurs,* dir. Helmuth Rilling, avec Gabriela Benackova-Cap, Florence Quivar...’, *Compact,* n° 52, avril 1990, p. 81.

’Les Blues de Brno’ [*Séduit et abandonné,* par Jan Trefulka], *Le Nouvel Observateur,* n° 1326, 5 avril 1990, p. 133.

’La Mémoire rebelle’ [*Une semaine en juin,* par Stefan Heym], *Le Nouvel Observateur,* n° 1327, 12 avril 1990, p. 140.

Herman MELVILLE, *MARDI.* Traduit de l’anglais par Charles Cestre. Introduction de Dominique Fernandez. Paris : Flammarion, coll. “GF” n° 594, 1990. Vol. br., 18 x 11 cm, 539 pp., ach. d’impr. avril 1990 (Impr. Bussière, Saint-Amand). [“L’Apprentissage d’un barbare”, pp. 9-23.]

“Giuseppe Verdi, *Aïda,* dir. Arturo Toscanini, avec Herva Nelli, Richard Tucker, Giuseppe Valdengo...”, *Compact,* n° 53, mai 1990, p. 11.

“Giuseppe Verdi, *Falstaff,* dir. Arturo Toscanini, avec Giuseppe Valdengo, Teresa Stich-Randall...”, *Compact,* n° 53, mai 1990, p. 11.

“Nouveautés classiques. Giovanni Paisiello, *Fedra,* dir. Angelo Questa, avec Lucilla Udovitch, Angelica Tuccari, Renato Cesari...”, *Compact,* n° 53, mai 1990, p. 49.

“Nouveautés classiques. Franz Schubert, *Le Chant du cygne et autres lieder : «Herbst», «Der Wanderer an dem Mond», «Am Fenster» et «Bei dir allein»*, par Peter Schreier (ténor) et Andras Schiff (piano)”, *Compact,* n° 53, mai 1990, p. 56.

"Nouveautés classiques. Giuseppe Verdi, *Aïda,* dir. Lorin Maazel, avec Maria Chiara, Luciano Pavarotti, Ghena Dimitrova, Paata Burchuladze...", *Compact,* n° 53, mai 1990, pp. 61-2.

"Les Catastrophes du coeur" [*Quincas Borba,* par Machado de Assis], *Le Nouvel Observateur,* n° 1333, 24 mai 1990, p. 136.

"Palaces : La magie de Belieu", *Femme,* n° 55 H, juin 1990, pp. 128-31.

"Nouveautés classiques. Esprit Auber, *Manon Lescaut,* dir. Jean-Pierre Marty, avec Mady Mesplé, Peter-Christoph Runge, Jean-Claude Orliac...", *Compact,* n° 55, juillet-août 1990, p. 39.

"Nouveautés classiques. Jules Massenet, *Esclarmonde,* dir. Richard Bonynge, avec Joan Sutherland, Giacomo Aragall...", *Compact,* n° 55, juillet-août 1990, p. 56.

"Nouveautés classiques. Giuseppe Mercadante, *Le Serment,* dir. Thomas Schippers, avec Patricia Wells, Beverly Wolff...", *Compact,* n° 55, juillet-août 1990, pp. 56-7.

"Nouveautés classiques. W. A. Mozart, *Idoménée, roi de Crète,* dir. Karl Böhm, avec Wieslaw Ochman, Peter Schreier, Édith Mathis, Julia Varady...", *Compact,* n° 55, juillet-août 1990, p. 60.

"Nouveautés classiques. Carl Maria von Weber, *Euryanthe,* dir. Marek Janowski, avec Jessye Norman, Rita Hunter, Nicolai Gedda, Tom Krause...", *Compact,* n° 55, juillet-août 1990, pp. 65-6.

"Le camarade Zulo est trop zélé" [*Splendeur et décadence du camarade Zulo,* par Dritëro Agolli], *Le Nouvel Observateur,* n° 1340, 12 juillet 1990, p. 92.

"En attendant Colomb" [*1492, les Aventures de Juan Cabezon de Castille,* par Homero Aridjis], *Le Nouvel Observateur,* n° 1341, 19 juillet 1990, p. 85.

"L'Italie au paradis" [*Le Paradis* de Dante, traduction de Jacqueline Risset ; *La Jérusalem délivrée* du Tasse, traduction de Jean-Michel Gardair], *Le Nouvel Observateur,* n° 1343, 2 août 1990, pp. 73-4.

"Le militant de la vie" [*Le Pays du carnaval,* de Jorge Amado ; Jorge Amado, *Conversations avec Alice Raillard*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1345, 16 août 1990, p. 82.

"Nouveautés classiques. Alfredo Catalani, *La Wally,* dir. Pinchas Steinberg, avec Eva Marton, Francesco Ellero d'Artegna, Alan Titus, Francisco Araiza...", *Compact,* n° 56, septembre 1990, pp. 28-9.

"Nouveautés classiques. Umberto Giordano, *Andrea Chénier,* dir. Gianandrea Gavazzeni, avec Mario del Monaco, Ettore Bastianini, Renata Tebaldi...", *Compact,* n° 56, septembre 1990, pp. 33-4.

"Nouveautés classiques. Jules Massenet, *Manon,* dir. Peter Maag, avec Mirella Freni, Luciano Pavarotti, Rolando Panerai...", *Compact,* n° 56, septembre 1990, p. 40.

"Nouveautés classiques. Gioacchino Rossini, *Armida,* dir. Carlo Franci, avec Christina Deutekom, Ottavio Garaventa, Eduardo Gimenez, Pietro Bottazzo...", *Compact,* n° 56, septembre 1990, p. 48.

"Nouveautés classiques. Giuseppe Verdi, *Otello,* dir. James Levine, avec Placido Domingo, Renata Scotto, Sherrill Milnes...", *Compact,* n° 56, septembre 1990, p. 66.

“Nouveautés classiques. Giuseppe Verdi, *Rigoletto,* dir. Jonel Perlea, avec Robert Merrill, Roberta Peters, Jussi Björling...”, *Compact,* n° 56, septembre 1990, p. 66.

“Nouveautés classiques. Léon Minkus et Léo Delibes, *La Source.* Riccardo Drigo, *La Flûte magique,* dir. Richard Bonynge”, *Compact,* n° 56, septembre 1990, p. 69.

“L’Épée de saint Michel”, *Prades Passions,* n° 4, septembre 1990.

“De Belém à Bahia”, *La Règle du jeu,* 1ère année n° 2, septembre 1990, pp. 181-202. [® *L’Or des Tropiques,* 1993, 111-26, 132-7, 179-81, 183-4, 189-90 et 145-61]

La folie Hrabal” [*Les Noces dans la maison, la Trilogie des souvenirs,* par Bohumil Hrabal], *Le Nouvel Observateur,* n° 1348, 6 septembre 1990, pp. 99-101.

1308.011“L’ENA tendance NRF” [*L’Infortune,* par François Sureau], *Le Nouvel Observateur,* n° 1348, 6 septembre 1990, p. 104.

“Entretien avec Dominique Fernandez. Propos recueillis par Manfred Flügge”, *Lendemains* (Berlin), 15e année, 1990, n° 58, pp. 138-46.

Robert Louis STEVENSON, *L’ÎLE AU TRÉSOR.* Traduction de Déodat Serval. Préface de Dominique Fernandez. Vie de R. L. Stevenson par Gilbert Sigaux. Paris : Flammarion, coll. “GF” n° 593, 1990. Vol. br., 18 x 11 cm, 349 pp., ach. d’impr. septembre 1990 (Impr. Bussière, Saint-Amand). [“*L’Île au trésor,* archétype du roman”, pp. 9-31.]

“Nouveautés classiques. Gaetano Donizetti, *Don Pasquale,* dir. Gabriele Ferro, avec Gabriel Bacquier, Barbara Hendricks, Luca Canonici, Gino Quilico...”, *Compact,* n° 57, octobre 1990, p. 33.

“Nouveautés classiques. Giuseppe Verdi, *Le Trouvère,* dir. Sir Colin Davis, avec Katia Ricciarelli, José Carreras, Yuri Masurok, Stefania Toczyska...”, *Compact,* n° 57, octobre 1990, p. 67.

“Italie : Bergame”, *Femme,* n° 59, octobre 1990, pp. 73-4.011[ ® *Voyage d’Italie,* 1998, p. 44]

“Wagner : la musique empoisonnée”, *Le Figaro littéraire,* 1er octobre 1990, p. 5.

“Erinnerung an die deutsche Revolution”, *Die Union* (Dresde), 10 octobre 1990.

Lorenzo Da Ponte, séducteur, abbé et poète”, *Le Nouvel Observateur,* n° 1353, 11 octobre 1990, p. 20.

“Maure et vif” [*Les Vertus de l’oiseau solitaire* et *L’Arbre de la littérature,* de Juan Goytisolo], *Le Nouvel Observateur,* n° 1353, 11 octobre 1990, p. 152.

“La mièvre de Moscou” [*La Belle de Moscou,* par Victor Erofeev], *Le Nouvel Observateur,* n° 1355, 25 octobre 1990, p. 151.

“Nouveautés classiques. Georges Bizet, *Carmen,* dir. Thomas Schippers, avec Regina Resnik, Mario del Monaco, Joan Sutherland, Tom Krause, Yvonne Minton...”, *Compact,* n° 58, novembre 1990, p. 29.

“Nouveautés classiques. Gaetano Donizetti, *L’Élixir d’Amour,* dir. Francesco Molinari-Pradelli, avec Hilde Gueden, Giuseppe di Stefano...”, *Compact,* n° 58, novembre 1990, p. 38.

“Nouveautés classiques. Gaetano Donizetti, *La Favorite,* dir. Richard Bonynge, avec Fiorenza Cossotto, Luciano Pavarotti, Gabriel Bacquier, Ileana Cotrubas...”,

*Compact,* n° 58, novembre 1990, p. 38.

"Nouveautés classiques. Giacomo Puccini, *Le Triptyque,* dir. Lamberto Gardelli, avec Robert Merrill, Renata Tebaldi...", *Compact,* n° 58, novembre 1990, p. 70.

"Nouveautés classiques. Franz Schubert, *Symphonies n* os *1, 2, 8, 5, 3, 4, 6 et 9,* dir. Roy Goodman, The Hanover Band", *Compact,* n° 58, novembre 1990, p. 74.

"Nouveautés classiques. Peter Schreier, Lieder de Ludwig van Beethoven, Wolfgang Amadeus Mozart, Robert Schumann, Hugo Wolf et Franz Schubert", *Compact,* n° 58, novembre 1990, p. 84.

"Vienne à mille temps" [*Vienne, histoire musicale 1100-1848,* par Henry-Louis de La Grange], *Le Nouvel Observateur,* n° 1360, 29 novembre 1990, p. 165.

"Nouveautés classiques. Ruggero Leoncavallo, *La Bohème,* dir. Nino Bonavolonta, avec Alain Vanzo, Anita Terzian, Robert Currier-Christesen, Édith Tremblay...", *Compact,* n° 59, décembre 1990, p. 54.

"Nouveautés classiques. Franz Schubert, *Quatuor n° 14 "La Jeune Fille et la Mort" et n° 4,* par le Tokyo String Quartet", *Compact,* n° 59, décembre 1990, p. 70.

"Nouveautés classiques. Franz Schubert, *Quintette "La Truite", Nocturne D 897,* par Jörg Demus (pianoforte) et des Membres du Collegium Aureum", *Compact,* n° 59, décembre 1990, p. 70.

"Nouveautés classiques. Giuseppe Verdi, *Rigoletto,* dir. Jesus Etcheverry, avec Alain Vanzo, Robert Massard, Renée Doria...", *Compact,* n° 59, décembre 1990, p. 72.

"Nouveautés classiques. Enrico Caruso, *Airs d'opéras italiens de Verdi, Donizetti, Puccini, Gomez, Mascagni, Rossini*", *Compact,* n° 59, décembre 1990, p. 78.

"Réponse à Mme [Jacqueline] Brunet" [À propos des traductions françaises de Dante], *Le Nouvel Observateur,* n° 1361, 6 décembre 1990, p. 69.

"Et Vasco de Gama revint à Lisbonne" [*Le Retour des caravelles,* par Antonio Lobo Antunes], *Le Nouvel Observateur,* n° 1362, 13 décembre 1990, p. 144. © Manfred Flügge, 'Die andere Liebe. Der französische Romancier und Essayist Dominique Fernandez', *Lendemains. Études comparées sur la France* (Berlin), t. XV, n° 58, 1990, pp. 131-7 (suivi, pp. 138-46, d'un "Entretien avec Dominique Fernandez", v. *supra* n° 1307).

# 1991

"Nouveautés classiques. Gaetano Donizetti, *L'Élixir d'amour,* dir. James Levine, avec Kathleen Battle, Luciano Pavarotti, Leo Nucci...", *Compact,* n° 60, janvier 1991, p. 34.

"Nouveautés classiques. Gaetano Donizetti, *Lucia di Lammermoor,* dir. Herbert von Karajan, avec Maria Callas, Giuseppe Di Stefano, Rolando Panerai...", *Compact,* n° 60, janvier 1991, pp. 34-5.

"Nouveautés classiques. W. A. Mozart, *Lucio Silla,* dir. Nikolaus Harnoncourt, avec Peter Schreier, Edita Gruberova, Cecilia Bartoli, Dawn Upshaw, Yvonne Kenny...",

*Compact,* n° 60, janvier 1991, p. 45.

Nouveautés classiques. W. A. Mozart, *Musique de chambre avec clarinette,* par Sabine Meyer, le Wiener Streichsextett et le Staatskapelle de Dresde...", *Compact,* n° 60, janvier 1991, p. 45.

De Belém à Bahia, suite", *La Règle du Jeu,* n° 3, janvier 1991, pp. 81-104. [ ® *L'Or des Tropiques,* 1993, pp. 167-78 et 191-212]

Nouveautés classiques. Vincenzo Bellini, *La Somnambule,* dir. Jesus Lopez Cobos, avec Lucia Alberti, John Aler, Iris Vermillion, Francesco Ellero d'Artegna...", *Compact,* n° 61, février 1991, p. 24.

"Nouveautés classiques. Arrigo Boito, *Mefistofele,* dir. Giuseppe Patané, avec Samuel Ramey, Placido Domingo, Eva Marton...", *Compact,* n° 61, février 1991, p. 24.

"Nouveautés classiques. Félix Mendelssohn, *24 Lieder,* par Nathalie Stutzmann (contralto) et Dalton Baldwin (piano)", *Compact,* n° 61, février 1991, p. 39.

"Nouveautés classiques. W. A. Mozart, *Les Quatuors dédiés à Haydn n° 14 à 19,* par le Prazak Quartet", *Compact,* n° 61, février 1991, p. 42.

"Nouveautés classiques. Serge Prokofiev, *Concerto pour piano main gauche et orchestre n° 4 op. 53.* Max Reger, *Concerto pour piano et orchestre op. 114,* dir. Eugene Ormandy, Rudolf Serkin (piano) et The Philadelphia Orchestra", *Compact,* n° 61, février 1991, p. 46.

"Nouveautés classiques. Giacomo Puccini, *La Fanciulla del West,* dir Anton Guadagno, avec Dorothy Kirsten, Franco Corelli...", *Compact,* n° 61, février 1991, p. 46.

"Nouveautés classiques. Giacomo Puccini, *Manon Lescaut,* dir. Jonel Perlea, avec Licia Albanese, Jussi Bjoerling, Robert Merrill...", *Compact,* n° 61, février 1991, p. 46.

"Nouveautés classiques. Antonio Salieri, *La Locandiera,* dir. Fabio Luisi, avec Alessandra Ruffini, Gastone Sarti...", *Compact,* n° 61, février 1991, p. 48.

"Nouveautés classiques. Franz Schubert, *Oeuvres complètes pour violon et piano,* par Jaime Laredo (violon) et Stephanie Brown (piano)", *Compact,* n° 61, février 1991, p. 49.

*L'ÉCOLE DU SUD. Roman.* Paris : Grasset, 1991. Vol. br., 22,5 x 14 cm, 489 pp., ach. d'impr. janvier 1991 (Impr. Bussière, Saint-Amand-Montrond). Tir. sur Vélin chiffon de Lana de 25 ex. dont 15 num. de 1 à 15 et 10, hors comm., num. de H.C. I à H.C. X. Trad. italienne : *La Scuola del Sud,* tr. Fabrizio Ascari, Milan : Bompiani, 1992 ; trad. allemande : *Die Schule des Südens,* tr. Maria Dessauer, Francfort : Insel Verlag, 1993 ; trad. néerlandaise : Amsterdam : Arena, 1995. © Marianne Payot, "Le bureau de... Dominique Fernandez", *Lire,* n° 185, février 1991, pp. 124-6 ; François Nourissier, "Fernandez : explication d'un homme", *Le Figaro Magazine,* 9 février 1991, p. 135 ; André Brincourt, "Dominique Fernandez : une éducation sentimentale", *Le Figaro littéraire,* 11 février 1991, p. 4 ; Marc Lambron, "Archives italiennes", *Le Point,* n° 960, 11 février 1991, p. 79 ; Bertrand de Saint-Vincent, "Dominique Fernandez : le Sud perd le Nord", *Le Quotidien de Paris,* 13 février 1991 ; Pierre Maury, "Dramaturgies siciliennes : Dominique Fernandez sur les terres de Gesualdo Bufalino", *Le Soir,* 13 février 1991 ; Antoine Perraud, "Le roman de Ramon Fernandez" {Propos recueillis], *Télérama,* n° 2144, 13 février 1991, pp. 56-7 ; [Anon.], "*L'École du Sud* ou la mémoire du père", *L'Indépendant* [Perpignan], 15 février 1991 ;

Michel Caffier, "Dominique Fernandez au tableau d'honneur à «l'École du Sud»", *L'Est Républicain,* 21 février 1991 ; Jacqueline Piatier, "Où nous mène notre généalogie ?", *Le Monde,* n° 14331, 22 février 1991, p. 19 ; Françoise Giroud, *Journal du Dimanche,* 24 février 1991 ; Jean-Marie Planes, "Le roman des origines", *Sud-Ouest Dimanche,* 24 février 1991 ; Hugo Marsan, "Racines", *Gai Pied Hebdo,* n° 459, 28 février 1991, p. 76 ; Pierre Veilletet, "Le cilice et la Sicile", *Le Nouvel Observateur,* n° 1373, 28 février 1991, pp. 103-4 ; Jacques Henric (interview), *Art Press,* n° 156, mars 1991, pp. 60-3 ; Agnès Vaquin, "Une plongée dans le passé", *La Quinzaine littéraire,* n° 573, 1-15 mars 1991, pp. 9-10 ; Henry Bonnier, *Le Méridional,* 3 mars 1991 ; Jean Contrucci, "Dominique Fernandez : oublier Girgenti", *Le Provençal,* 3 mars 1991 ; F[rançoise] D[ucout], "À moi, Sicile !", *Elle,* 4 mars 1991, p. 25 ; Jérôme Garcin, "Ramon Fernandez sort de l'ombre", *L'Événement du jeudi,* n° 331, 7 mars 1991, pp. 116-7 ; Angelo Rinaldi, "Mère Méditerranée, père naufragé", *L'Express,* n° 2070, 7 mars 1991, pp. 118-9 ; Jean David, "Le Roman de l'Europe selon Fernandez", *VSD,* 7 mars 1991 ; Odile Le Bihan, "Dominique Fernandez, rencontre de deux mondes", *Le Républicain lorrain,* 10 mars 1991 ; G. H. Gourrier, "*L'École du Sud* ou le passé recomposé", *L'Indépendant* [Perpignan], 14 mars 1991 ; Joël Mettay, "Pôle Nord, pôle Sud", *L'Indépendant* [Perpignan], 24 mars 1991, p. 3 ; Daniel Martin, "Fernandez d'Auvergne en Sicile", *La Montagne Centre-France,* 24 mars 1991, p. 5 ; Jacques Nobécourt, "Mio padre il maledetto", *La Stampa,* 27 mars 1991 ; Yannick Pelletier, *Le Pèlerin,* 29 mars 1991, p. 60 ; P. Blay, D. Castillo et P. Codonyan, "Dominique Fernandez. «La pàtria de l'escriptor és la seva literatura i la seva llengua» [interview]", *Avui Cultura,* 30 mars 1991, p. III ; Cella Minart, "L'écheveau de la vérité", *La Croix-L'Événement,* 31 mars-2 avril 1991, p. 19 ; Alain Bosquet, "Fernandez : «Familles, je vous aime»", *Magazine littéraire,* n° 287, avril 1991, p. 74 ; André Bonet, *La Revue des Caisses d'Épargne,* avril 1991, p. 44 ; Pierre Moustiers, *Var Matin,* 8 avril 1991, p. 27 ; Philippe Sénart, *France-Forum,* n° 269-270, avril-juin 1991, pp. 56-7 ; Françoise Xenakis, "L'ascendant du soleil", *Page des Libraires,* n° 8, mai-juin 1991, p. 6 ; Emma Louis, "Le charme du baroque", *Le Dauphiné libéré,* 15 juin 1991 ; A[ngelo] R[inaldi], *L'Express,* 18 juillet 1991, p. 87 ; Daniel Walther, "Un enfant du Nord et du Sud", *Dernières Nouvelles d'Alsace,* 18 et 25 octobre 1991 ; Antonella Fiori, "La Sicilia ? È un romanzo' (interview), *L'Unità,* 15 avril 1992, p. 17 ; Ivo Prandin, "Incontro di mondi nel ricordo del padre" (interview), *Il Gazzttino,* 16 avril 1992 ; Alessandra Mieli, "Meglio la mafia dello stato sabaudo, parola di scrittore" (interview), *Il Secolo XIX,* 16 avril 1992 ; Raffaello Carabini, "L'isola sconfitta" (interview), *La Sicilia* [Catane], 19 avril 1992 ; Gianni De Martino, "Padre mio, vicino e lontano" (interview), *Il Mattino,* 23 avril 1992.

Ferrante FERRANTI [Photographies de] — Dominique FERNANDEZ, *L'INSTITUT FRANÇAIS DE BUCAREST.* Bucarest : Institut Français de Bucarest, [1990]. Vol. br., 18 x 12 cm, [20 pp.], sans ach. d'impr. [Texte de D. F., sans titre, pp. 1-2.]

"L'Arche d'alliance", *Revue des Deux Mondes,* février 1991, pp. 120-32. [Extrait de *L'École du Sud,* livre I, chap. 13, pp. 124-34.]

"Le sertao des désirs" [*Diadorim,* par Joao Guimaraes Rosa], *Le Nouvel Observateur,* n° 1370, 7 février 1991, p. 99.

Ntominik Fernantez : Duspistw sthn politikh" [Dominique Fernandez : "Je me méfie de la politique...", interview de Nicos Bakounakis], *Tachydromos* [Athènes], n° 8 (1919), 21 février 1991, pp. 118-20.

“Ntominik Fernantez : Genniomaste oloi omofyulofiloi” [Dominique Fernandez : “Nous naissons tous homosexuels...”, interview de George Kondos], *Ena* [Athènes], n° 9, 27 février 1991, pp. 78-81.

“[Interview sur *L’École du Sud*]”, *Art Press,* mars 1991.

“Nouveautés classiques. Anton Dvorak, *Intégrale des Trios avec piano,* par le Trio de rague”, *Compact,* n° 62, mars 1991, p. 31.

Nouveautés classiques. W. A. Mozart, *“A Little Light Music”,* par l’Orpheus Chamber Orchestra”, *Compact,* n° 62, mars 1991, p. 42.

“Nouveautés classiques. W. A. Mozart, *Ouvertures,* par le Basler Sinfonie-Orchester, dir. Moshe Atzmon”, *Compact,* n° 62, mars 1991, p. 46.

“Nouveautés classiques. W. A. Mozart, *Quatuors à cordes dédiés à Haydn n° 14, 16, 18 et 19,* par le Smetana Quartet”, *Compact,* n° 62, mars 1991, p. 46.

“Nouveautés classiques. W. A. Mozart, *Quintettes à cordes K 593 et K 614,* par le Melos Quartett”, *Compact,* n° 62, mars 1991, pp. 46-7.

“Nouveautés classiques. Franz Schubert, *Impromptus D 899 et D 935,* par Lambert Orkis”, *Compact,* n° 62, mars 1991, pp. 66-9.

“Nouveautés classiques. Robert Schumann, *Intégrale des Quatuors à cordes,* vol. 1, par le Muir String Quartet”, *Compact,* n° 62, mars 1991, p. 69.

“L’atout Pouchkine” [*La Dame de pique,* de Tchaïkovski, à l’Opéra-Bastille], *Le Nouvel Observateur,* n° 1374, 7 mars 1991, p. 128.

“Le Regard sorcier” [*L’Enfant Méduse,* par Sylvie Germain], *Le Nouvel Observateur,* n° 1375, 14 mars 1991, p. 118.

“À colin magyar” [*Vers l’unique métaphore, En marge de Casanova* et *Renaissance noire,* par Miklós Szentkuthy ; *Ah ! le bon vieux temps,* par Istvan Eörsi ; *Alouette,* par Dezsö Kosztolànyi], *Le Nouvel Observateur,* n° 1376, 21 mars 1991, p. 121.

“[Interview sur *L’École du Sud*]”, *Avui* [Barcelone], 30 mars 1991.

“Nouveautés classiques. W. A. Mozart, *Apollo et Hyacinthus,* avec les Solistes du Tölzer Knabenchor, dir. Gerhard Schmidt-Gaden“, *Compact,* n° 63, avril 1991, p. 47.

“Nouveautés classiques. Carl Nielsen et Paul Taffanel, *Quintettes pour flûte, hautbois, clarinette, basson et cor,* par l’Ensemble Wien-Berlin“, *Compact,* n° 63, avril 1991, p. 60.

“Nouveautés classiques. Giacomo Puccini, *Tosca,* avec Renata Tebaldi, Richard Tucker, Leonard Warren..., dir. Dimitri Mitropoulos“, *Compact,* n° 63, avril 1991, p. 63.

Nouveautés classiques. Franz Schubert, *La Belle Meunière,* par Peter Schreier et Andras Schiff“, *Compact,* n° 63, avril 1991, p. 66.

“Nouveautés classiques. Franz Schubert, *Lieder pour choeur,* par Die Singphoniker“, *Compact,* n° 63, avril 1991, p. 66.

“Nouveautés classiques. Franz Schubert, *Quintette La Truite, Quatuor Rosamunde,* par le Cleveland Quartet“, *Compact,* n° 63, avril 1991, p. 66.

“Nouveautés classiques. Franz Schubert, *Oeuvres complètes pour piano, vol. 4,* par Michel Dalberto“, *Compact,* n° 63, avril 1991, p. 66.

“Nouveautés classiques. Franz Schubert, *Le Voyage d’hiver,* par Anton Dermota et

Hilda Dermota", *Compact,* n° 63, avril 1991, pp. 66-9.

"Sans voleurs ni bicyclettes" [*Italia magica,* huit nouvelles présentées par Gianfranco Contini], *Le Nouvel Observateur,* n° 1380, 18 avril 1991, p. 154.011011[ ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 248-50]

"C'est Puccini qu'on assassine !" [*Manon Lescaut* à l'Opéra-Bastille], *Le Nouvel Observateur,* n° 1381, 25 avril 1991, p. 156.

Alexandre DUMAS, *EXCURSIONS SUR LES BORDS DU RHIN.* Introduction de Dominique Fernandez. *Dumas sur les bords du Rhin,* par Claude Schopp. Chronologie de Jacques Suffel. Paris : Flammarion, coll. "GF" n° 592, 1991. Vol. br., 18 x 11 cm, 537 pp., ach. d'impr. avril 1991 (Impr. Bussière, Saint-Amand). ["Le Laboratoire de Dumas", pp. 9-27.]

"Morante, pesante" [*Le Monde sauvé par les gamins,* par Elsa Morante], *Le Nouvel Observateur,* n° 1385, 23 mai 1991, pp. 158-9. [ ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 301-2]

"Le Loser magnifique" [*Un certain Da Ponte,* par Aleramo Lanappopi], *Le Nouvel Observateur,* n° 1386, 30 mai 1991, p. 146.

"Nouveautés classiques. Vincenzo Bellini, *Zaïre,* dir. Paolo Olmi, avec Katia Ricciarelli, Simone Alaimo, Ramon Vargas, Alexandra Papadjakou...", *Compact,* n° 65, juin 1991, p. 26.

"Nouveautés classiques. Johannes Brahms, *Quintette pour clarinette en si mineur op. 115, Sonate pour clarinette et piano en mi bémol majeur op. 120 n° 2,* par Janet Hilton (clarinette), Peter Frankl (piano) et le Lindsay String Quartet"", *Compact,* n° 65, juin 1991, p. 27.

"Nouveautés classiques. W. A. Mozart, *Concertos pour flûte et orchestre n° 1 et n° 2, Andante pour flûte et orchestre K. 315, Rondo pour flûte et orchestre K. 184,* dir Emmanuel Krivine, avec Patrick Gallois (flûte)", *Compact,* n° 65, juin 1991, p. 40.

"Nouveautés classiques. W. A. Mozart, *Idoménée,* dir. John Eliot Gardiner, avec Anthony Rolfe Johnson, Anne Sofie von Otter...", *Compact,* n° 65, juin 1991, p. 42.

"Nouveautés classiques. Giacomo Puccini, *Turandot,* dir. Gianandrea Gavazzeni, avec Birgit Nilsson, Franco Corelli, Galina Vichnievskaia...", *Compact,* n° 65, juin 1991, pp. 45-6.

"Nouveautés classiques. Gioacchino Rossini, *Le Contrat de mariage,* dir. Marcello Viotti, avec Bruno Pratico, Alessandra Rossi...", *Compact,* n° 65, juin 1991, pp. 46-7.

"Nouveautés classiques. Giuseppe Verdi, *Rigoletto,* dir. Carlo Maria Giulini, avec Luciano Pavarotti, Kastas Paskalis, Renata Scotto...", *Compact,* n° 65, juin 1991, pp. 51-2.

"Nouveautés classiques. Giuseppe Verdi, *Simon Boccanegra,* dir. Claudio Abbado, avec Piero Cappuccilli, Mirella Freni, Gianni Raimondi, Nicolai Ghiaurov...", *Compact,* n° 65, juin 1991, p. 52.

"Nouveautés classiques. Giuseppe Verdi, *La Traviata,* dir. Richard Bonynge, avec Luciano Pavarotti, Joan Sutherland, Sherrill Milnes...", *Compact,* n° 65, juin 1991, p. 52.

*LE RAPT DE GANYMÈDE.* Paris : Bernard Grasset / Librairie Générale Française, coll. "Le Livre de poche" n° 6980, 1991. Vol. br., 16,5 x 11 cm, 448 pp., ach. d'impr. juin

1991 (Impr. Brodard et Taupin, La Flèche).

“Gay à Paris, pédé à l’usine”, *Le Nouvel Observateur,* n° 1388, 13 juin 1991, pp. 32-4.

“Le style des choses” [*Faits divers d’histoire littéraire et civile* et *Une histoire simple,* par Leonardo Sciascia], *Le Nouvel Observateur,* n° 1390, 27 juin 1991, p. 100.011[ ® *Voyage d’Italie,* 1998, pp. 554-5]

“Nouveautés classiques. Ferenc Herkel, *Bank Ban,* dir. Janos Ferencsik, avec Sandor Solyom-Nagy, Erzsebet Komlossy, Jozsef Reti, Jozsef Simandy, Karola Agay...”, *Compact,* n° 66, juillet-août 1991, p. 24.

“Nouveautés classiques. W. A. Mozart, *Lucio Silla,* dir. Sylvain Cambreling, avec Anthony Rolfe Johnson, Lella Cuberli, Ann Murray, Britt-Marie Aruhn, Christine Barbaux...”, *Compact,* n° 66, juillet-août 1991, p. 34.

“Nouveautés classiques. W. A. Mozart, *Les 6 Quatuors dédiés à Haydn,* par le Salomon String Quartet”, *Compact,* n° 66, juillet-août 1991, p. 35.

“Nouveautés classiques. W. A. Mozart, *Intégrale de la Musique pour flûte,* dir. Bernard Labadie, avec Marc Grauwels (flûte)...”, *Compact,* n° 66, juillet-août 1991, p. 35.

“Nouveautés classiques. W. A. Mozart, *Quintettes pour cordes,* 3 vol., par Salvatore Accardo, Margaret Betjer, Toby Hoffman, Cynthia Phelps, Rocco Filippini ; *Quintette à cordes en ut majeur K. 515 et en Sol mineur K. 516,* par le Quatuor Artis”, *Compact,* n° 66, juillet-août 1991, pp. 35-6.

“Nouveautés classiques. Niccolo Piccinni, *La Cecchina, Ossia la Buona Figliola,* dir. Bruno Campanella, avec Maria Angeles Peters, Giuseppe Morino...”, *Compact,* n° 66, juillet-août 1991, p. 39.

“Nouveautés classiques. *Récital Bejun Mehta : Songs & Arias de Haendel, Schubert, Brahms, Britten,* avec David Shifrin (clarinette), Carol Rosenberger (piano) et des membres du Los Angeles Orchestra”, *Compact,* n° 66, juillet-août 1991, p. 63.

“[Interview sur la Méditerranée]”, *Page des Libraires,* juillet-septembre 1991.

“Au plaisir de Dumas” [*Dictionnaire Dumas,* par Reginald Hamel et Pierrette Méthé ; *Midi de la France* et *Une année à Florence,* par Alexandre Dumas], *Le Nouvel Observateur,* n° 1395, 1er août 1991, p. 84.

“L’autre mousquetaire” [*Les Coups d’épée de M. de La Guerche* et *Envers et contre tous,* par Louis-Amédée Achard], *Le Nouvel Observateur,* n° 1395, 1er août 1991, p. 85.

“La jalousie”, *Le Nouvel Observateur,* n° 1397, 15 août 1991, pp. 29-31.

“Boris au Bolchoï” [*Boris Godounov,* de Moussorgski, avec Evgueni Nesterenko, diffusé sur FR 3], *Le Nouvel Observateur,* n° 1398, 22 août 1991, p. 21.

“Le rire de William Beckford” [*La Vision* et *Vies authentiques de peintres imaginaires,* par William Beckford], *Le Nouvel Observateur,* n° 1398, 22 août 1991, p. 81.

“Huis clos” [*Sonate au clair de lune,* par Nicolas Bréhal], *Le Nouvel Observateur,* n° 1399, 29 août 1991, p. 78.

“Nouveautés classiques. Alfredo Catalani, *Ero e Leandro, Sinfonia en fa majeur, Contemplazione, Scherzo, Serenatella, A Sera, In sogno,* dir. Silvano Frontalini”, *Compact,* n° 67, septembre 1991, p. 33.

"Nouveautés classiques. Luigi Cherubini, *Lodoïska,* dir. Riccardo Muti, avec Mariella Devia, Francesca Pedaci, Bernard Lombardo...", *Compact,* n° 67, septembre 1991, p. 33.

"Nouveautés classiques. W. A. Mozart, *Les Airs de Concert,* dir. György Fischer, John Pritchard, Reinhard Peters, Argeo Quadri, avec Kiri Te Kanawa, Edita Gruberova, Teresa Berganza, Krisztina Laki, Elfriede Hobarth...", *Compact,* n° 67, septembre 1991, p. 33.

"Vivre enfin au grand jour mon homosexualité", *Le Nouvel Observateur,* n° 1400, 5 septembre 1991, p. 12.

"À chacun sa lagune" [*L'Île enchantée,* par Eduardo Mendoza], *Le Nouvel Observateur,* n° 1400, 5 septembre 1991, p. 98.

"Le dru et le flou" [*Le Donjon de Lonveigh,* de Philippe Le Guillou], *Le Nouvel Observateur,* n° 1401, 12 septembre 1991, p. 113.

"Le silence des jumeaux" [*Le Troisième Mensonge,* par Agota Kristof], *Le Nouvel Observateur,* n° 1401, 12 septembre 1991, p. 116.

"Mísenec Rozumu a Baroka [Interview de Vaclav Jamek]", *Literární Noviny* [Prague], 26 septembre 1991, pp. 8-9.

"La longue-vue de Kadaré" [*Le Monstre* et *Invitation à l'atelier de l'écrivain,* par Ismaïl Kadaré], *Le Nouvel Observateur,* n° 1403, 26 septembre 1991, p. 133.

"Nouveautés classiques. Georges Bizet, *Carmen,* dir. Leonard Bernstein, avec Marilyn Horne, James McCracken, Tom Krause, Adriana Maliponte...", *Compact,* n° 68, octobre 1991, pp. 26-7.

"Nouveautés classiques. Alfredo Catalani, *Edmea,* dir. Massimo De Bernart, avec Maria Sokolinska Noto, Graziono del Vivo, Maurizio Frusoni...", *Compact,* n° 68, octobre 1991, p. 30.

"Nouveautés classiques. Gaetano Donizetti, *La Favorita,* dir. Fernando Previtali, avec Giulietta Simionato, Gianni Raimondi, Mario Zanasi, Nicola Zaccaria...", *Compact,* n° 68, octobre 1991, p. 32.

"Nouveautés classiques. Jules Massenet, *Don Quichotte — Scènes Alsaciennes,* dir. Kazimierz Kord et Richard Bonynge, avec Nicolai Ghiaurov, Gabriel Bacquier, Régine Crespin...", *Compact,* n° 68, octobre 1991, p. 42.

"Nouveautés classiques. W. A. Mozart, *Apollo et Hyacinthus,* dir. Leopold Hager, avec Cornelia Wulkopf, Edith Mathis, Anthony Rolfe Johnson...", *Compact,* n° 68, octobre 1991, p. 45.

"Nouveautés classiques. W. A. Mozart, *Ascanio in Alba,* dir. Leopold Hager, avec Agnes Baltsa, Lilian Sukin, Edith Mathis, Peter Schreier...", *Compact,* n° 68, octobre 1991, p. 45.

"Nouveautés classiques. W. A. Mozart, *Le Songe de Scipion,* dir. Leopold Hager, avec Peter Schreier, Luci Popp, Edita Gruberova...", *Compact,* n° 68, octobre 1991, p. 56.

"Sybille chez les Aztèques" [*Visite à don Otavio* et *Puzzle,* de Sybille Bedford], *Le Nouvel Observateur,* n° 1405, 10 octobre 1991, p. 161.

"România este o tara cu o mare cultura [Interview par Luminita Vadan-Petrescu]", *Contemporanul* [Bucarest], 11 octobre 1991.

“Dominique Fernandez : «Exista o întoarcere a barocului» [Interview par Dolores Toma]”, *Cotidianul* [Bucarest], *Supliment cultural,* 14 octobre 1991, p. 7.

“Les deux vies de Pasolini” [*Correspondance générale,* par Pier Paolo Pasolini, et *Pasolini, biographie,* par Nico Naldini], *Le Nouvel Observateur,* n° 1408, 31 octobre 1991, pp. 126-8. [ ® *Voyage d’Italie,* 1998, pp. 386-9]

“Nouveautés classiques. Charles Gounod, *Faust,* dir. Michel Plasson, avec Richard Leech, Cheryl Studer, José Van Dam, Thomas Hampson...”, *Compact,* n° 69, novembre 1991, p. 38.

“Nouveautés classiques. Charles Gounod, *Faust,* dir. Fausto Cleva, avec Jussi Björling, Dorothy Kirsten, Cesare Siepi, Frank Guarrera...”, *Compact,* n° 69, novembre 1991, pp. 38-9.

“Nouveautés classiques. W. A. Mozart, *L’Enlèvement au Sérail,* dir. Christopher Hogwood, avec Lynne Dawson, Marianne Hirsti, Uwe Heilmann, Wilfried Gahmlich...”, *Compact,* n° 69, novembre 1991, pp. 47-8.

“Nouveautés classiques. Gioacchino Rossini, *L’Italienne à Alger,* dir. Carlo Maria Giulini, avec Giulietta Simionato, Cesare Valletti, Marcello Cortis, Mario Petri, Graziella Sciutti...”, *Compact,* n° 69, novembre 1991, pp. 55-6.

*[LES GRANDS ROMANS D’]* Alexandre DUMAS : *II. LES MOUSQUETAIRES : LE VICOMTE DE BRAGELONNE.* [Préface de Dominique Fernandez.] Édition établie par Claude Schopp. Paris : Robert Laffont, coll. “Bouquins”, 1991. Vol. br., 20 x 13 cm, xxviii-899 pp., ach. d’impr. novembre 1991 (Impr. BPCC Hazell Books, Aylesbury, Grande-Bretagne). [“Dumas baroque”, pp. III-XXVII.]

“Cessons d’être lâches !”, *Le Nouvel Observateur,* n° 1409, 7 novembre 1991, p. 25.

STENDHAL : *ARMANCE.* Précédé de *Le Secret d’Octave* par Dominique Fernandez. Paris : P.O.L., coll. “La Collection”, 1992. Vol. cart., 17,5 x 12 cm, [VIII]-XXII-234 pp., ach. d’impr. 18 novembre 1991 (Impr. Normandie Roto S.A., Lonrai). [Mise en vente en janvier 1992.] [“Le Secret d’Octave”, pp. I-XXI.]

“L’Épopée des hommes noirs” [*Jésuites,* t. 1 : *Les Conquérants,* par Jean Lacouture], *Le Nouvel Observateur,* n° 1412, 28 novembre 1991, pp. 134-7.

“Les lumières du mal” [*L’Ange de feu,* de Prokofiev, à l’Opéra-Bastille], *Le Nouvel Observateur,* n° 1412, 28 novembre 1991, p. 150.

*OeUVRES ROMANESQUES COMPLÈTES. I.* [Chronologie, *L’Écorce des pierres, L’Aube, Lettre à Dora, Les Enfants de Gogol,* Appendice : “L’Amour sorcier”, “Le Bar de la Poterne”.] S. l. : Au Banquet des Anges, Giacomo Serpotta éd., 1991. Vol. br., 20,5 x 14 cm, XXII-503 pp., ach. d’impr. novembre 1991 (Impr. de l’Université Lumière, Lyon). Tir. : 35 ex.

*PORFIRIO ET CONSTANCE. Roman.* Paris : Grasset, 1991. Vol. br., 22,5 x 14 cm, 503 pp., ach. d’impr. Novembre 1991 (Impr. Bussière, St-Amand-Montrond). Tir. sur Vélin chiffon de Lana de 30 ex. num. de 1 à 20 et de H.C. I à H.C. X. [Mise en vente en janvier 1992.] Trad. italienne : *Porfirio e Constance,* tr. Fabrizio Ascari, Milan : Bompiani, 1994 ; trad. espagnole des pp. 255-61 (Livre II, chap. 1) : « Armelle », tr. Fabienne Bradu, *Biblioteca de México,* n° 23-24, sept.-déc. 1994, pp. 28-30. © Yves Salgues, *Le Figaro-Madame,* 11 janvier 1992, p. 22 ; Marc Lambron, “Dominique Fernandez : le fils blessé”, *Le Point,* n° 1008, 11 janvier 1992, p. 72 ; André Brincourt,

"Dominique Fernandez, le fils du père prodigue", *Le Figaro littéraire,* 13 janvier 1992, p. 4 ; Pierre Maury, "Après la période scolaire", *Le Soir* [Bruxelles], 15 janvier 1992 ; François Nourissier, "Autopsie d'un fasciste", *Le Figaro-Magazine,* 18 janvier 1992, p. 109 ; Françoise Giroud, *Journal du Dimanche,* 19 janvier 1992 ; Jean-Marie Planes, "Fils de paria", *Sud-Ouest Dimanche,* 19 janvier 1992, p. 19 ; F[rançoise] D[ucout], "Un homme perdu", *Elle,* 20 janvier 1992, p. 24 ; Anne Pons, "Le déshonneur de mon père", *L'Express,* n° 2116, 23 janvier 1992, p. 101 ; Hugo Marsan, "Le père", *Gai Pied Hebdo,* n° 504, 23 janvier 1992, p. 76 ; Jean-Noël Pancrazi, "Dans la main des chefs", *Le Monde,* 24 janvier 1992, p. 25 ; Corinne Danhier, "L'histoire d'un amour raté" (interview), *La Dernière Heure,* 31 janvier 1992 ; Pierre Maury, "Fernandez : l'école de l'Histoire", *Magazine littéraire,* n° 296, février 1992, p. 71 ; Jean-Claude Lamy, "À la recherche d'un père maudit", *France-Soir,* 6 février 1992 ; Pierre Veilletet, "Un père pour le pire", *Le Nouvel Observateur,* n° 1422, 6 février 1992, pp. 109-10 ; Jacques Franck, "Dégringolade intime et vertige du fascisme", *Libre Belgique,* 13 février 1992 ; Anne-Marie Pirard, *La Cité* [Bruxelles], 20 février 1992, p. 67 ; Janine Lambotte, "Les «collabos» à l'épreuve de l'actualité", *Dimanche matin,* 23 février 1992 ; Odile Le Bihan, *Le Républicain lorrain,* 23 février 1992 ; Luc Migeot, "L'ordre noir de Porfirio", *Le Peuple,* 27 février 1992 ; Maxime Romain, *La Marseillaise,* 28 février 1992 ; Yannick Pelletier, *Le Pèlerin,* 28 février 1992, p. 54 ; Jacques Henric, *Art Press,* mars 1992 ; Jacques Almira, *Revue des Deux Mondes,* mars 1992, pp. 165-7 ; Jacques-Folch Ribas, *La Presse* [Montréal], 1er mars 1992 ; Dominique Mobailly, *La Vie,* 11 mars 1992 ; G. H. Gourrier, *L'Indépendant* [Perpignan], 19 mars 1992 ; Mia Romero, *Midi Libre,* 29 mars 1992 ; Roland Le Mollé, *Le Dauphiné libéré,* 6 avril 1992 ; Stefania Zanardi, "Fernandez : il ritorno del romanzo barocco", *Gazzetta di Parma,* 11 avril 1992 ; Andrea Maioli, "Il ritorno di Ganimede" (interview), *Il Resto del Carlino,* 13 avril 1992 ; Maurizio Cabona, "Dominique, figlio di Ramón", *Il Giornale* [Milan], 19 avril 1992 ; Geneviève Picard, "Père manquant", *Voir* [Montréal], 7 mai 1992, p. B9 ; Michel Audétat, "Un si lourd héritage paternel", *L'Hebdo,* 27 mai 1992, pp. 87-9 ; Bernardo Valli, "La vita sbagliata di papà Fernandez" (interview), *La Repubblica* [Rome], 12 juin 1992, pp. 26-7.

"Nouveautés classiques. Franz Schubert, *Le Voyage d'hiver,* par Thomas Allen, baryton, et Roger Vignoles, piano", *Compact,* n° 70, décembre 1991, p. 47.

"Nouveautés classiques. Giuseppe Verdi, *Otello,* dir. Arturo Toscanini, avec Ramon Vinay, Herva Nelli, Giuseppe Valdengo...", *Compact,* n° 70, décembre 1991, p. 54.

"Nouveautés classiques. Giuseppe Verdi, *La Traviata,* dir. Arturo Toscanini, avec Licia Albanese, Jan Peerce, Robert Merrill, Maxime Stellman...", *Compact,* n° 70, décembre 1991, pp. 54-5.

"Que la fête commence", *Signature,* décembre 1991.

"Biógrafo de Pasolini pesquisa barroco mineiro [Interview par José Castello]", *O Estado de São Paulo,* 4 décembre 1991.

"Les plumes baroques" [*Le Baroque ibéro-américain,* par Santiago Sebastián], *Le Nouvel Observateur,* n° 1413, 5 décembre 1991, p. 139.

"A triunfal vitória do barroco [Interview par Marcelo Della Nina]", *Jornal do Brasil* (suppl. *Idéias*) [Sao Paulo], 8 décembre 1991, pp. 10-1.

"A sedução da marginalidade [Interview par Marcos Tardin]", *O Globo,* 15 décembre

1991.

“O barroco brasileiro é mais emocionado [Interview par Luciano Milhomem]”, *Correio Brasiliense* [Brasilia], 26 décembre 1991.

*OeUVRES ROMANESQUES COMPLÈTES. V.* [*L’École du Sud,* Appendice : Prières d’insérer, Bibliographie des écrits de Dominique Fernandez (1948-1991).] S. l. : Au Banquet des Anges, Giacomo Serpotta éd., 1991. Vol. br., 20,5 x 14 cm, VIII-508 pp., ach. d’impr. décembre 1991 (Impr. de l’Université Lumière, Lyon). Tir. : 35 ex.

“Le marquis prend le maquis” [*L’Espagne sous Ferdinand VII,* par Custine], *Le Nouvel Observateur,* n° 1416, 26 décembre 1991, pp. 72-3.

“[Sergio Birga]”, *Exposition Sergio Birga.* Frouard (Meurthe-et-Moselle) : Galerie Hall du T.G.P., 3 déc. 1991-5 janv. 1992. Dépliant ill., 4 pp. [Texte de D. F., p. 2.]

# 1992

*LA GRIMACE NAPOLITAINE (SMORFIA NAPOLETANA). 30 artistes italiens de Paris.* [Catalogue d’exposition, 1er trimestre 1992.] Paris : Musée-Galerie de la Seita, 1992. Vol. br., 28 x 21,5 cm, non pag., sans ach. d’impr. (Impr. Borel, Paris). [D. F., “Naples”, pp. [8-13].]

“Porfirio et Constance” [extrait du livre, pp. 184-91], *Lire,* n° 196, janvier 1992, pp. 76-80.

“Nouveautés classiques. Giuseppe Gazzaniga, *Don Giovanni o sia Il Convivato di Pietra,* dir. Bruno Weil, avec Douglas Johnson, Luciana Serra...”, *Compact,* n° 71, janvier 1992, p. 26.

“Nouveautés classiques. André-Modeste Grétry, *La Caravane du Caire*, dir. Marc Minkowski, avec Jules Bastin, Greta de Reyghere, Isabelle Poulenard...”, *Compact,* n° 71, janvier 1992, p. 27.

“Nouveautés classiques. *Les Introuvables de Christa Ludwig.* Oeuvres de Brahms, Schumann, Reger, Schubert, Wolf, R. Strauss, Ravel, Saint-Saëns, Rachmaninov, Rossini, Wagner, Haendel, J.-S. Bach...”, *Compact,* n° 71, janvier 1992, p. 52.

“Nouveautés classiques. Rossini, *Sonates pour cordes.* Donizetti, *Quatuor.* Oeuvres de Cherubini et Bellini, dir. Neville Marriner”, *Compact,* n° 71, janvier 1992, p. 54.

“[Interview, par Václav Jamek]”, *Soho Revue* [Prague], janvier 1992.

“Dominique Fernandez : Mon père, ce collabo ! Propos recueillis [et présentés] par Jérôme Garcin”, *L’Événement du jeudi,* n° 375, 9 janvier 1992, pp. 88-91.

“[Réponse à] L’Existence posthume. Enquête auprès de quelques écrivains”, *La Règle du Jeu,* n° 6, janvier 1992, pp. 183-4. [Texte reproduit dans *L’Événement du jeudi,* n° 375, 9 janvier 1992, p. 80.]

*OeUVRES ROMANESQUES COMPLÈTES. III.* [*Une fleur de jasmin à l’oreille, Signor Giovanni, Dans la main de l’ange,* Appendice : “Le Personnage romanesque, de Stendhal à nos jours”.] S. l. : Au Banquet des Anges, Giacomo Serpotta éd., 1992.

Vol. br., 20,5 x 14 cm, VIII-484 pp., ach. d'impr. janvier 1992 (Impr. de l'Université Lumière, Lyon). Tir. : 35 ex.

*OeUVRES ROMANESQUES COMPLÈTES. II.* [*Porporino ou les Mystères de Naples, L'Étoile rose,* Appendice : "L'Illumination d'une petite fille moderne".] S. l. : Au Banquet des Anges, Giacomo Serpotta éd., 1992. Vol. br., 20,5 x 14 cm, VIII-556 pp., ach. d'impr. janvier 1992 (Impr. de l'Université Lumière, Lyon). Tir. : 35 ex.

*OeUVRES ROMANESQUES COMPLÈTES. IV.* [*L'Amour, Le Rapt de Perséphone, La Gloire du paria,* Appendice : "Gourmandise", "La Rigueur baroque".] S. l. : Au Banquet des Anges, Giacomo Serpotta éd., 1992. Vol. br., 20,5 x 14 cm, VIII-452 pp., ach. d'impr. février 1992 (Impr. de l'Université Lumière, Lyon). Tir. : 35 ex.

"Nouveautés classiques. C. W. Gluck, *Les Pèlerins de la Mecque,* dir. Leopold Hager, avec Robert Gambill, Julie Kaufmann...", *Compact,* n° 72, février 1992, p. 18.

"Nouveautés classiques. Felice Lattuada, *Les Précieuses ridicules,* dir. Gianfranco Masini, avec Sergio Tedesco, Angelo Veccia...", *Compact,* n° 72, février 1992, p. 23.

"Nouveautés classiques. Pietro Mascagni, *Cavalleria Rusticana,* dir. Pietro Mascagni, avec Lina Bruna Rasa, Maria Meloni...", *Compact,* n° 72, février 1992, p. 27.

"Nouveautés classiques. Giuseppe Verdi, *Messa di Requiem. La Traviata (extraits),* dir. Hans Müller-Kray et Giuseppe Patané, avec Maria Stader, Marga Höffgen, Fritz Wunderlich, Alfredo Germont, Gottlob Frick, Teresa Stratas, Herman Prey...", *Compact,* n° 72, février 1992, p. 39.

Nouveautés classiques. *« Chime again, beautiful bells ».* Historic Counter Tenor", *Compact,* n° 72, février 1992, p. 44.

"L'écriture, une étrange habitude [Entretien avec Paul Emond, Dominique Fernandez, Pierre Mertens, Nicolas Morel et Philippe Sollers]", *La Cité* [Bruxelles], 5e année n° 7, 13 février 1992, pp. 52-5.

"À la russe !" [*Lady Macbeth de Mtsensk,* de Chostakovitch, à l'Opéra-Bastille], *Le Nouvel Observateur,* n° 1423, 13 février 1992, p. 93.

"Eliade sans odyssée" [*Le Roman de l'adolescent myope,* par Mircea Eliade], *Le Nouvel Observateur,* n° 1424, 20 février 1992, p. 98.

"De Cendrillon à Monte-Cristo : Le roman des métamorphoses", *Le Nouvel Observateur,* n° 1425, 27 février 1992, p. 15.

*LE ROYAUME DE GRENADE. Pièce en trois actes.* S. l. [Lyon] : [Impr. de l'Université Lumière,] 1992. Vol. br., 20,5 x 14 cm, 108 pp., ach. d'impr. février 1992. Tir. : 30 ex.

"Catalogne. Terre d'exubérance et de chaste rigueur", *Géo,* n° 157, mars 1992, pp. 68-74.

"La Semaine sainte à Séville", *Sens Magazine,* mars 1992.

"Stefan Zweig, du Danube à l'Amazone" [*Romans et nouvelles, Clarissa, Un mariage à Lyon, Amerigo, Le Brésil, terre d'avenir,* par Stefan Zweig, et *Correspondance,* par Stefan Zweig et Sigmund Freud], *Le Nouvel Observateur,* n° 1427, 12 mars 1992, pp. 105-6.

"Quels sont les écrivains surévalués ?" [Réponse à une enquête], *Le Figaro Littéraire,* n° 14794, 16 mars 1992, p. 3.

Ferrante FERRANTI & Dominique FERNANDEZ : *15 ARTISTES ITALIENS DE PARIS :*

*PORTRAITS*. Plaquette éditée à l'occasion de l'exposition « Smorfia napoletana, 30 peintres italiens contemporains », 27 mars - 23 mai 1992. Paris : Musée-Galerie de la Seita, 1992. Vol. br., 21 x 15,5 cm, 24 pp., sans ach. d'impr. (Impr. Borel, s.l.). [D. F., "Un photographe devant les peintres", pp. [3-6].]

*SÉVILLE.* Photographies de Ferrante Ferranti. Paris : Stock, 1992. Vol. rel. toile noire sous jaquette ill., 32 x 26 cm, 152 pp., ach. d'impr. mars 1992 (Impr. Weber, Bienne). © Roland Le Mollé, *Le Dauphiné libéré,* 17 avril 1992 ; Lucie Côté, *La Presse* [Montréal], 10 mai 1992, p. C2.

"La preuve par Prague" [*Chroniques pragoises,* par Angelo Maria Ripellino, et *La Pleurante des rues de Prague,* par Sylvie Germain], *Le Nouvel Observateur,* n° 1429, 26 mars 1992, p. 114.

*OeUVRES ROMANESQUES COMPLÈTES. VI.* [*Porfirio et Constance, L'Arbre et le Fleuve, Le Royaume de Grenade,* Appendice : Compléments aux Prières d'insérer et à la Bibliographie.] S. l. : Au Banquet des Anges, Giacomo Serpotta éd., 1992. Vol. br., 20,5 x 14 cm, VIII-580 pp., ach. d'impr. mars 1992 (Impr. de l'Université Lumière, Lyon). Tir. : 35 ex.

R. L. STEVENSON : *LE DYNAMITEUR.* Traduction de G. Art. Précédé de *Prestige et infamie* par Dominique Fernandez. Paris : P.O.L., coll. "La Collection", 1992. Vol. cart., 17,5 x 12 cm, [VIII]-XX-281 pp., ach. d'impr. 16 mars 1992 (Impr. Normandie Roto S.A., Lonrai). ["Prestige et infamie", pp. I-XX.]

"Les orages du Siècle d'Or" [*La Gloire de don Ramiro,* par Enrique Larreta], *Le Nouvel Observateur,* n° 1431, 9 avril 1992, p. 118.

"Le sommeil de Ganymède" [*Le Livre de John,* de Michel Braudeau], *Le Monde,* n° 14681, 10 avril 1992, pp. 25 et 27.

"Séville", *Le Nouvel Observateur,* coll. "Voyages", n° 10, [avril 1992], pp. 70-3.

"[Interview sur Séville]", *L'Instant* [Bruxelles], 23 avril 1992.

"Les Écrivains et Séville. [L'Esprit de Séville]", *Femme,* n° 74, avril-mai 1992, p. 58.

"Stendhal explorateur" [*Voyages en France,* par Stendhal], *Le Nouvel Observateur,* n° 1435, 7 mai 1992, pp. 121-2.

"La Sicilia ? È la chiave del mondo [interview par Antonella Filippi]', *Giornale di Sicilia,* 21 mai 1992, p. 20.

Pier Luigi PIZZI : *DESSINS POUR LA SCÈNE.* Paris : Bibliothèque Nationale / Opéra de Paris / Louis Vuitton, 1992. Vol. cart., 15,5 x 12,5 cm, 80 pp., ach. d'impr. Mai 1992 (Impr. Blanchard, Le Plessis-Robinson). ("Ouvrage réalisé à l'occasion de l'exposition *Pier Luigi Pizzi, Dessins pour la scène,* 3 juin-18 octobre 1992, Bibliothèque-Musée de l'Opéra".) [D. F., "Pizzi le Magnifique", pp. 23-42.] [ ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 443-9]

"Figures du Baroque" (Photographies de Ferrante Ferranti), *Magazine littéraire,* n° 300, juin 1992, pp. 29, 34, 39, 40, 44, 50, 53, 54, 57, 77 et 79.

"Le bel canto de Leiris" [Michel Leiris, *Operratiques*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1439, 4 juin 1992, p. 140. [ ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 199-201]

"À la découverte !" [coll. "Albums Découvertes"], *Le Nouvel Observateur,* n° 1440, 11 juin 1992, p. 120.

"[Interview]", *La Repubblica,* 12 juin 1992.

"Pompéi renaît de ses cendres" [*Pompéï, le rêve sous les ruines,* par Claude Aziza], *Le Nouvel Observateur,* n° 1442, 25 juin 1992, pp. 112-3.011011[ ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 451-3]

"Préface" au programme du ballet *Mère Méditerranée* (Ballets Roland Petit, Marseille, 29 juin-6 juillet 1992), p. 4.

"Rossini si, Rossini no" [*Le Barbier de Séville* à l'Opéra-Garnier, *Le Contrat de mariage* et *Le Signor Bruschino* à l'Opéra-Comique], *Le Nouvel Observateur,* n° 1443, 2 juillet 1992, p. 119.

"Ma Méditerranée..." [Entretien avec François Dufay], *L'Histoire,* n° 157, juillet-août 1992, pp. 16-7.

"Le bien et le mal selon Sepulveda" [*Le Vieux qui lisait des romans d'amour,* par Luis Sepulveda], *Le Nouvel Observateur,* n° 1447, 30 juillet 1992, p. 68. © Marcel Pleau, 'Le *Promeneur amoureux* à Montréal", *RG* [Montréal], juillet 1992.

'La Gitane de Verdi' [*Verdi, un théâtre en musique,* par Gilles de Van, et *Dictionnaire des oeuvres de l'art vocal,* éd. Bordas], *Le Nouvel Observateur,* n° 1448, 6 août 1992, p. 64.

"Une lettre de Dominique Fernandez [à Jean Daniel]', *Le Nouvel Observateur,* n° 1448, 6 août 1992, p. 67.

"Gaudí en Cappadoce" [*À la recherche de Gaudí en Cappadoce,* par Juan Goytisolo], *Le Nouvel Observateur,* n° 1449, 13 août 1992, p. 66.

"Le Condottiere fait le ménage" [*Portraits et préférences, de Benjamin Constant à Arthur Rimbaud,* par André Suarès], *Le Nouvel Observateur,* n° 1450, 20 août 1992, p. 69.

"Le roman d'une tricheuse" [*Les Lèvres menteuses,* par Gabriel Matzneff], *Le Nouvel Observateur,* n° 1451, 27 août 1992, pp. 74-5.

"La tyrannie des pierres" [*La Pyramide,* par Ismaïl Kadaré], *Le Nouvel Observateur,* n° 1453, 10 septembre 1992, p. 104.

"La Langue qui tue" [*L'Horloge universelle,* par Patrick Roegiers], *Le Nouvel Observateur,* n° 1454, 17 septembre 1992, p. 122.

Les tourments de Tchaïkovski" [*Eugène Onéguine* au Châtelet], *Le Nouvel Observateur,* n° 1455, 24 septembre 1992, pp. 140-1.

"[Interview]", *Contatto* [Bologne], septembre 1992.

"[Interview]", *Tribune Juive* [Montréal], septembre-octobre 1992.

"«Toate romanele mele sînt niste autobiografii imaginare» [interview de Ion Pop]", *Apostrof* [Bucarest], 3e année n° 9-10, pp. 24-5 et 27.

"Et c'est ainsi qu'Amado est grand" [*La Découverte de l'Amérique par les Turcs,* par Jorge Amado], *Le Nouvel Observateur,* n° 1457, 8 octobre 1992, p. 121.

"La fabrique des surdoués" [*Le Superbaby,* par Ferdinando Camon], *Le Nouvel Observateur,* n° 1459, 22 octobre 1992, p. 130.[ ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 63-5]

*LE VOYAGEUR ENCHANTÉ. Voyage musical en Italie. Scénario (1982).* S. l. : Au Banquet des Anges, Giacomo Serpotta éd., 1992. Vol. br., 20,5 x 14 cm, 63 pp., ach. d'impr. novembre 1992 (Impr. de l'Université Lumière, Lyon). Tir. : 30 ex.

“Le maître du balai” [Ivan Klíma, *Amour et ordures*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1462, 12 octobre 1992, p. 122.

*L’ARBRE JUSQU’AUX RACINES. Psychanalyse et création.* Nouvelle édition revue et augmentée. Paris : Grasset / Librairie Générale Française, coll. “Le Livre de poche”, “Biblio Essais” n° 4163, 1992. Vol. br., 16,5 x 11 cm, 383 pp., ach. d’impr. octobre 1992 (Impr. Brodard et Taupin, La Flèche).

“Disques, les critiques classiques. Georges Bizet, *Les Pêcheurs de perles,* dir. Carlo Felice Cillario, avec Alfredo Kraus, Sesto Bruscantini, Adriana Maliponte...”, *Compact Disc*, n° 1, novembre 1992, p. 50.

“Disques, les critiques classiques. Charles Panzera, *Récital de mélodies françaises* (oeuvres de Duparc, Séverac, Hahn, Fauré, Saint-Saëns, Chausson, Caplet et Debussy)”, *Compact Disc*, n° 1, novembre 1992, p. 70.

“Disques, les critiques classiques. Franz Schubert, *4 Impromptus op. 90, D899. Sonate D459. 3 Menuets D380. Allegretto D915,* par Michel Dalberto”, *Compact Disc,* n° 1, novembre 1992, p. 74.

“*Texaco* [de Patrick Chamoiseau] à New York”, *Le Nouvel Observateur,* n° 1464, 26 novembre 1992, p. 122.

“Disques, les critiques classiques. *Chants religieux à Moscou,* vol. 2 : oeuvres de Gretchaninov, Kastalski, Tchesnokov, Golovanov, Chvedov... Choeur d’hommes Valery Rybin”, *Compact Disc,* n° 2, décembre 1992, pp. 44-5.

“Disques, les critiques classiques. Luigi Cherubini, *Symphonie en ré, Ouvertures : Ali-Baba, Anacréon, Médée* ; Domenico Cimarosa, *Ouvertures : Le Mariage pour supercherie, Le Mariage secret,* dir. Arturo Toscanini. — Luigi Cherubini, *Requiem,* dir. Riccardo Muti”, *Compact Disc,* n° 2, décembre 1992, p. 45.

“Disques, les critiques classiques. Boris Christoff, *Airs d’opéras russes et mélodies* : oeuvres de Moussorgski, Borodine, Rimsky-Korsakov, Tchaïkovsky”, *Compact Disc,* n° 2, décembre 1992, p. 48.

“Disques, les critiques classiques. Gaetano Donizetti, *Airs d’opéras,* par Alberto Cupido (ténor), dir. Martin Elmquist”, *Compact Disc,* n° 2, décembre 1992, p. 48.

“Disques, les critiques classiques. Antonin Dvorak, *Les Chemises de noces,* dir. Gerd Albrecht”, *Compact Disc,* n° 2, décembre 1992, p. 49.

“Disques, les critiques classiques. Sigismondo D’India, *Lamento d’Orfeo,* par Nigel Roger (ténor)”, *Compact Disc,* n° 2, décembre 1992, p. 55.

“Disques, les critiques classiques. Jules Massenet, *Le Roi de Lahore,* dir. Richard Bonynge, avec Luis Lima, Joan Sutherland, Sherrill Milnes, Nicolai Ghiaurov...”, *Compact Disc,* n° 2, décembre 1992, p. 57.

“Disques, les critiques classiques. Claudio Monteverdi, *Il Ritorno d’Ulisse in Patria,* dir. René Jacobs, avec Christoph Prégardien, Bernarda Fink, Guy de Mey...”, *Compact Disc,* n° 2, décembre 1992, p. 60.

“Disques, les critiques classiques. Gioacchino Rossini, *Les Ouvertures : La Pie voleuse, L’Échelle de soie, Sémiramis, Le Barbier de Séville, L’Italienne à Alger, Guillaume Tell,* dir. Kurt Redel”, *Compact Disc,* n° 2, décembre 1992, p. 85.

“Disques, les critiques classiques. Franz Schubert, *La Belle Meunière,* par Christoph

Prégardien (ténor) et Andreas Staier (Hammerflügel)", *Compact Disc,* n° 2, décembre 1992, pp. 87-8.

"Disques, les critiques classiques. Franz Schubert, *La Belle Meunière,* par Andreas Schmidt (baryton) et Rudolf Jansen (piano)", *Compact Disc,* n° 2, décembre 1992, p. 88.

"Disques, les critiques classiques. Franz Schubert, *Quatre Impromptus D899, Sonates D459, Menuet avec deux trios D380, Allegretto D915,* par Michel Dalberto (piano)", *Compact Disc,* n° 2, décembre 1992, p. 88. [Texte identique au n° 1513.]

"Disques, les critiques classiques. Franz Schubert, *Impromptus D899 et D935,* par Andrei Gavrilov (piano)", *Compact Disc,* n° 2, décembre 1992, p. 88.

"Disques, les critiques classiques. Franz Schubert, *Winterreise,* par Dietrich Fischer-Dieskau (baryton) et Murray Perahia (piano)", *Compact Disc,* n° 2, décembre 1992, pp. 88-9.

"Disques, les critiques classiques. Thomas Weelkes, *Anthems,* dir. David Hill", *Compact Disc,* n° 2, décembre 1992, p. 95.

"Les extases d'un nihiliste" [E. M. Cioran, *Le Livre des leurres*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1466, 10 décembre 1992, p. 130.

"Le chaos selon Fuentes" [Carlos Fuentes, *Le Sourire d'Érasme* et *Constancia*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1467, 17 décembre 1992, pp. 130-2. © Céline DHÉRIN, *Le Plaisir dans l'oeuvre romanesque de Dominique Fernandez.* Mémoire de Maîtrise de Lettres modernes (sous la dir. du Prof. Claude Martin). Lyon : Université Lumière (Lyon II), juillet 1992. Vol. br., 29,7 x 21 cm, 266 pp. Philippe BADEY, *La Divine Méprise. Destinée du dernier des hommes* [Sur *Dans la main de l'ange*]*.* Mémoire de Maîtrise de Lettres modernes (sous la dir. du Prof. Claude Martin). Lyon : Université Lumière (Lyon II), septembre 1992. Vol. br., 29,7 x 21 cm, 129 pp. Eva DA SILVA LIMA, *Dominique Fernandez : les héros de l'échec dans ses quatre premiers romans.* Mémoire de Maîtrise de Lettres classiques (sous la dir. du Prof. Claude Martin). Lyon : Université Lumière (Lyon II), septembre 1992. Vol. br., 29,7 x 21 cm, 83 pp.

# 1993

*PROMÉTHÉE. Scénario (1973).* S. l. : Au Banquet des Anges, Giacomo Serpotta éd., 1993. Vol. br., 20,5 x 14 cm, 39 pp., ach. d'impr. janvier 1993 (Impr. de l'Université Lumière, Lyon). Tir. : 30 ex.

"La Cultura omosessuale oggi", *La Rivista dei Libri,* 3e année n° 1, janvier 1993, p. 27.

"Impressions d'Est" [Danièle Sallenave, *Passages de l'Est, carnets de voyages 1990-1191*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1473, 28 janvier 1993, p. 89.

*L'OR DES TROPIQUES. Promenades dans le Portugal et le Brésil baroques.* Photographies de Ferrante Ferranti. Paris : Grasset, 1993. Vol. br., 22,5 x 14 cm, 416 pp., ach. d'impr. janv. 1993 (Impr. Aubin, Ligugé). © Arnould de Liedekerke, "Fernandez : baroquissimo !", *Le Figaro Magazine,* 27 février 1993, p. 100 ; Guy

Scarpetta, “Le bonheur baroque”, *Le Nouvel Observateur,* n° 1480, 18 mars 1993, p. 106 ; Jean-Marie Planes, “Allègres tropiques”, *Sud-Ouest,* 28 mars 1993 ; D. D., *Défis Sud,* mars-avril 1993 ; Éric Naulleau, *IMCOM,* n° 8, printemps 1993, pp. 37-9 ; D[idier] S[énécal], “Les tribulations baroques d’un esthète au Brésil”, *Lire,* n° 211, avril 1993, p. 32 ; André Pautard, “La caravelle baroque”, *L’Express,* n° 2180, 15 avril 1993, p. 110 ; Jacques Henric, *Art Press,* n° 181, juin 1993 ; Yannick Pelletier, “Le Livre de la semaine”, *Le Pèlerin Magazine,* n° 5767, 11 juin 1993, p. 50 ; Jérôme Garcin, “Fernandez, chercheur d’or”, *L’Événement du jeudi,* n° 455, 22 juillet 1993, p. 110 ; Benoît Lorrain, *?, ?* 1993, p. 6.

“La violence de *Iolanta* [de Tchaïkovski]”, *Le Nouvel Observateur,* n° 1474, 4 février 1993, p. 95.

*LECTURES. Littérature, théâtre, arts, musique et cinéma.* Articles, préfaces et entretiens, réunis et présentés par Céline Dhérin, Laure Nicolas et Claude Martin. *I : 1951-1967.* S. l. : Au Banquet des Anges, Giacomo Serpotta éd., 1993. Vol. br., 20,5 x 14 cm, X-543 pp., ach. d’impr. février 1993 (Impr. de l’Université Lumière, Lyon). Tir. : 50 ex.

“La liberté, tombeau de l’inspiration”, *Le Nouvel Observateur,* n° 1476, 18 février 1993, pp. 16-7.

“Disques, les critiques classiques. Henry Purcell, *Les 3 Odes pour la Reine Marie,* dir. Gustav Leonhardt”, *Compact Disc,* n° 3, [janvier-mars 1993], p. 49.

“Disques, les critiques classiques. Gioacchino Rossini, *Péchés de vieillesse (extraits), Ouverture de Guillaume Tell (transcrit par Liszt),* par Frederic Chiu (piano)”, *Compact Disc,* n° 3, [janvier-mars 1993], p. 51.

“Disques, les critiques classiques. P. I. Tchaïkovsky, *Casse-noisette, Capriccio italien, Valse et Polonaise (extraites d’Eugène Onéguine),* dir. Alexander Lazarev”, *Compact Disc,* n° 3, [janvier-mars 1993], p. 56.

“Disques, les critiques classiques. P. I. Tchaïkovsky, *Le Lac des cygnes, La Belle au Bois dormant,* dir. Alexander Lazarev”, *Compact Disc,* n° 3, [janvier-mars 1993], p. 56.

“Disques, les critiques classiques. P. I. Tchaïkovsky, *Yolanta,* dir. Mstislav Rostropovitch, avec Galina Vichnievskaïa, Viorica Cortez, Niccolaï Gedda, Dimiter Petkov, Tom Krause...”, *Compact Disc,* n° 3, [janvier-mars 1993], pp. 56-7.

“Disques, les critiques classiques. Antonio Vivaldi, *Montezuma, « Pasticcio »* de Jean-Claude Malgoire sur le livret de l’opéra perdu, dir. Jean-Claude Malgoire, avec Dominique Visse, Danielle Borst, Isabelle Poulenard, Nicolas Riveng...”, *Compact Disc,* n° 3, [janvier-mars 1993], p. 57.

“Un opéra sans femmes” [*Billy Budd,* de Benjamin Britten, à l’Opéra de Nancy], *Le Monde,* 25 mars 1993, p. 31.

“Forster et le bel canto” [Francis King, *E. M. Forster et son monde*], *Le Monde,* 25 mars 1993, p. 31.

*LECTURES. Littérature, théâtre, arts, musique et cinéma.* Articles, préfaces et entretiens, réunis et présentés par Céline Dhérin, Laure Nicolas et Claude Martin. *II : 1968-1977.* S. l. : Au Banquet des Anges, Giacomo Serpotta éd., 1993. Vol. br., 20,5 x 14 cm, VIII-543 pp., ach. d’impr. mars 1993 (Impr. de l’Université Lumière, Lyon).

Tir. : 50 ex.

"Disques, les critiques classiques. Francesco Cavalli, *La Calisto,* dir. Raymond Leppard, avec Ugo Trama, Peter Gottlieb, Eleana Cotrubas, James Bowman, Janet Baker, Hughes Cuenod...", *Compact Disc,* n° 4, avril 1993, p. 28.

"Disques, les critiques classiques. *Liturgie de la Pâque Russe,* par le Choeur liturgique de Moscou, dir. P. Amvrosy", *Compact Disc,* n° 4, avril 1993, p. 43.

"Disques, les critiques classiques. *Rossini Scenes : La Donna del Lago, Semiramide, Otello, Guillaume Tell, Ermione,* par June Anderson", *Compact Disc,* n° 4, avril 1993, p. 54.

"Disques, les critiques classiques. Franz Schubert, *La Belle Meunière,* par Sanford Sylvan (baryton) et David Breitman (piano)", *Compact Disc,* n° 4, avril 1993, p. 56.

"Disques, les critiques classiques. Franz Schubert, *Lieder,* par Brigitte Fassbaender (mezzo-soprano) et Cord Garben (piano)", *Compact Disc,* n° 4, avril 1993, p. 57.

"Disques, les critiques classiques. Franz Schubert, *Quatuors,* par le Artis Quartett", *Compact Disc,* n° 4, avril 1993, p. 57.

"Disques, les critiques classiques. P. I. Tchaïkovsky, *L'Oeuvre pour piano,* par Viktoria Postnikova", *Compact Disc,* n° 4, avril 1993, pp. 70-1.

"Le fou de Bohême" [Angelo Ripellino, *Praga Magica* et *Chroniques pragoises*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1483, 8 avril 1993, p. 97.

"À l'Opéra de Nancy. La gloire de Britten", *Le Nouvel Observateur,* n° 1483, 8 avril 1993, p. 107.

"Saint Thomas, priez pour lui" [Jean Cocteau, *Le Livre blanc* ; Jean Cocteau et Jacques Maritain, *Correspondance 1923-1963* ; « Enquête sur l'homosexualité en littérature », *Cahiers Gai-Kitsch-Camp* n° 19], *Le Nouvel Observateur,* n° 1485, 22 avril 1993, p. 112.

"Soljenitsyne est-il un mauvais romancier ?" [Alexandre Soljenitsyne, *La Roue rouge, mars 17* ; Mikhaïl Zenkevitch, *Elga*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1486, 29 avril 1993, pp. 110-1.

"[Interview]", *Nordbayerische Zeitung* [Nuremberg], 30 avril 1993.

Pierre RIGOULOT : *LES ENFANTS DE L'ÉPURATION.* Paris : Plon, 1993. Vol. br., 22,5 x 14 cm, 535 pp., ach. d'impr. Avril 1993 (Impr. Firmin-Didot, Mesnil-sur-l'Estrée). ["Video meliora proboque, pejora sequor", entretien avec Dominique et Irène Fernandez, pp. 167-82.]

Ferrante FERRANTI : *ÉROS SOLAIRE. Mostra fotografica a cura di Danielle Londei e Jean Fracchiolla.* S. l. : Litografica Faenza, 1993. 6 ff. n. ch. sous chemise à rabats, 29,5 x 30 cm, sans ach. d'impr.. [D. F., "Éros solaire" et "Eros solare", trad. italienne de Jean Fracchiolla, sur les deux ff. précédant 4 photogr. de F. Ferranti.]

*L'OPÉRA, PSYCHODRAME DE LA SOCIÉTÉ ITALIENNE. Fragment (1972).* S. l. : Au Banquet des Anges, Giacomo Serpotta éd., 1993. Vol. br., 20,5 x 14 cm, 88 pp., ach. d'impr. mai 1993 (Impr. de l'Université Lumière, Lyon). Tir. : 10 ex.

"[La saga de *L'Express...* par ceux qui n'y sont plus] Ça nous a aidés à rompre avec notre pédantisme universitaire", *L'Événement du jeudi,* n° 445, 13 mai 1993, p. 90.

"Le vertige Borges" [J. L. Borges, *Oeuvres complètes,* t. I ; François Taillandier, *Jorge*

*Luis Borges*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1490, 27 mai 1993, pp. 124-6.

*LECTURES. Littérature, théâtre, arts, musique et cinéma.* Articles, préfaces et entretiens, réunis et présentés par Céline Dhérin, Laure Nicolas et Claude Martin. *III : 1978-1984.* S. l. : Au Banquet des Anges, Giacomo Serpotta éd., 1993. Vol. br., 20,5 x 14 cm, VIII-568 pp., ach. d'impr. mai 1993 (Impr. de l'Université Lumière, Lyon). Tir. : 50 ex.

*L'ÉCOLE DU SUD. Roman.* Paris : Bernard Grasset / Librairie Générale Française, coll. "Le Livre de poche" n° 9660, 1993. Vol. br., 16,5 x 11 cm, 672 pp., ach. d'impr. mai 1993 (Impr. Brodard et Taupin, La Flèche).

"Disques, les critiques classiques. J. S. Bach, *Cantates BWV 80 et 40,* dir. Karl Münchinger, avec Gabriele Fontana, Julia Hamari, Gösta Winbergh...", *Compact Disc,* n° 6, juin 1993, p. 20.

"Disques, les critiques classiques. Erik Bergman, *The Singing Tree,* dir. Ulf Söderblom, avec Peter Lindroos, Charlotte Hellekant...", *Compact Disc,* n° 6, juin 1993, p. 22.

"Disques, les critiques classiques. P. I. Tchaïkovski, *Concerto pour violon, op. 35,* et Johannes Brahms, *Danses hongroises,* par Sarah Chang (violon) et Jonathan Feldman (piano), dir. Sir Colin Davis...", *Compact Disc,* n° 6, juin 1993, p. 27.

"Disques, les critiques classiques. Léo Janácek, *Sárka,* dir. Bretislav Bakala, avec Alena Nováková, Antonin Jurecka...", *Compact Disc,* n° 6, juin 1993, p. 40.

"Disques, les critiques classiques. Claudio Monteverdi, *Lettera amorosa.* Johannes Kapsberger, *Toccata VI.* Sigismondo d'India, *Vostro fui, Quella Vermiglia rosa,* etc. Alessandro Piccinini, *Toccata XV, Saravanda alla francese.* Giulio Caccini, *Disprezzata Regina.* Domenico Melli, *Capriccio cromatico, Corrente.* Luigi Rossi, *Tornate, o miei sosprio*", *Compact Disc,* n° 6, juin 1993, p. 48.

"Disques, les critiques classiques. Claudio Monteverdi, *Il Ballo delle Ingrate, Il Combattimento,* dir. Stephen Stubbs", *Compact Disc,* n° 6, juin 1993, p. 48.

"Disques, les critiques classiques. Nikolai Rimsky-Korsakov, *Mozart et Salieri.* Mikhail Glinka, *Chansons,* dir. Yuli Turovsky, avec Vladimir Bogachov, Nikita Storojev...", *Compact Disc,* n° 6, juin 1993, p. 57.

"Disques, les critiques classiques. Franz Schubert, *Lieder,* par Olaf Bär (baryton) et Geoffrey Parsons (piano)", *Compact Disc,* n° 6, juin 1993, p. 59.

"Disques, les critiques classiques. Franz Schubert, *Die Schöne Müllerin,* par Kevin McMillan (baryton) et Warren Jones (piano)", *Compact Disc,* n° 6, juin 1993, p. 59.

"Disques, les critiques classiques. Franz Schubert, *Sonates pour piano en la majeur D 664 et 959,* par Elisabeth Leonskaja", *Compact Disc,* n° 6, juin 1993, p. 59.

"Disques, les critiques classiques. Franz Schubert, *Die Schöne Müllerin, Die Taubenpost, Der Einsame, An die Laute,* par Peter Pears (ténor) et Benjamin Britten (piano)", *Compact Disc,* n° 6, juin 1993, p. 59.

"Disques, les critiques classiques. Franz Schubert et Robert Schumann, *Lieder,* par Hermann Prey (baryton) et Karl Engel (piano)", *Compact Disc,* n° 6, juin 1993, pp. 59-60.

"Disques, les critiques classiques. P. I. Tchaïkovski, *Chansons,* par Elisabeth Söderström (soprano) et Vladimir Ashkenazy (piano)", *Compact Disc,* n° 6, juin 1993,

p. 61.

"Disques, les critiques classiques. P. I. Tchaïkovski, *La Belle au bois dormant,* dir. Valery Gergiev", *Compact Disc,* n° 6, juin 1993, p. 62.

"Disques, les critiques classiques. Renata Tebaldi, *Chansons italiennes de Rossini, Puccini, Tosti, Donizetti, Ponchielli, Mascagni,* avec Richard Bonynge (piano)", *Compact Disc,* n° 6, juin 1993, p. 63.

"Disques, les critiques classiques. *Chants grégoriens de Pâques,* dir. Dom André Saint-Cyr, par le Choeur des Moines de St-Benoît-du-Lac", *Compact Disc,* n° 7, juillet 1993, p. 28.

"Disques, les critiques classiques. *The English Anthems,* vol. 3, dir. John Scott, par le Choeur de la Cathédrale St-Paul", *Compact Disc,* n° 7, juillet 1993, p. 33.

"Disques, les critiques classiques. Kirsten Flagstad, Extraits de Haendel, Bach, Purcell, Gluck et Wagner", *Compact Disc,* n° 7, juillet 1993, p. 34.

"Disques, les critiques classiques. Alfredo Krauss, Extraits de Donizetti, Leoncavallo, A. Thomas, Puccini, Massenet, Verdi, Delibes, Lalo et Gounod", *Compact Disc,* n° 7, juillet 1993, p. 44.

"Disques, les critiques classiques. Victoria Lukianets, Extraits de Glinka et de Rimsky-Korsakov", *Compact Disc,* n° 7, juillet 1993, p. 46.

"Disques, les critiques classiques. Victor Maurel, *The Complete Recordings.* Extraits de D'Hardelot, Tosti, Verdi, Mozart, Paladilhe...", *Compact Disc,* n° 7, juillet 1993, p. 46.

"Disques, les critiques classiques. G. B. Pergolese, *Stabat Mater, Salve Regina.* Alessandro Scarlatti, *Salve Regina,* dir. Charles Dutoit, par June Anderson et Cecilia Bartoli...", *Compact Disc,* n° 7, juillet 1993, p. 51.

"Disques, les critiques classiques. Ewa Podles, Mélodies de Rachmaninov, Moussorgsky et Tchaïkovsky", *Compact Disc,* n° 7, juillet 1993, pp. 51-2.

"Disques, les critiques classiques. *Romances of the Russian Masters,* par Linn Maxwell...", *Compact Disc,* n° 7, juillet 1993, pp. 55-6.

"Disques, les critiques classiques. Luigi Rossi, *Cantates romaines pour deux et trois sopranos, Tragicomédie,* dir. Stephen Stubbs, par Le Canterine Romane...", *Compact Disc,* n° 7, juillet 1993, p. 56.

"Disques, les critiques classiques. Franz Schubert, *Lieder sur des textes de Fr. von Schiller,* par Thomas Allen et Graham Johnson", *Compact Disc,* n° 7, juillet 1993, pp. 57-8.

"Disques, les critiques classiques. Franz Schubert, *Sonates pour piano en ut majeur et en la mineur,* par Ralf Gothoni", *Compact Disc,* n° 7, juillet 1993, p. 58.

"Disques, les critiques classiques. Oda Slobodskaya et Vladimir Rosing, *«Russian Art Song»,* mélodies de Taneiev, Tchaïkovsky, Tcherepnin, Rachmaninov, Cui, Rubinstein, Moussorgsky...", *Compact Disc,* n° 7, juillet 1993, pp. 59-60.

"Disques, les critiques classiques. Hugo Wolf, *Mörike Lieder,* par Brigitte Fassbaender et Jean-Yves Thibaudet", *Compact Disc,* n° 7, juillet 1993, p. 64.

"La nature est bisexuelle", *Le Point,* n° 1088, 24 juillet 1993, p. 53.

"L'insoutenable légèreté de Giacomo Casanova", *Le Nouvel Observateur,* n° 1499, 29

juillet 1993, pp. 62-5. [ ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 67-71]

"Vertige de l'Armor" [Philippe Le Guillou, *Le Passage de l'Aulne*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1503, 26 août 1993, p. 59.

"CD classiques. Johannes Brahms, *Lieder,* par Marjana Lipovek (mezzo-soprano), Charles Spencer (piano), David Geringas (violon)", *Compact Disc,* n° 8, septembre 1993, p. 17.

"CD classiques. Mariella Devia : *Airs d'opéras* de Bellini, Donizetti, Gounod, Charpentier, Delibes, dir. Marcello Rota", *Compact Disc,* n° 8, septembre 1993, p. 23.

"CD classiques. *Elizabethan and Jacobean Lute Songs* : oeuvres de Th. Campion, Th. Ford, A. Holborne, J. Danyel, Ph. Rosseter, J. Dowland et anonymes, par Michael Chance (contre-ténor) et Christopher Wilson (luth)", *Compact Disc,* n° 8, septembre 1993, p. 23.

"CD classiques. Chr. W. Gluck, *Iphigénie en Tauride,* dir. Riccardo Muti, avec Carol Vaness, Giorgio Surian, Thomas Allen, Gösta Winbergh...", *Compact Disc,* n° 8, septembre 1993, p. 25.

"CD classiques. Felix Mendelssohn, *Lieder,* par Dietrich Fischer-Dieskau (baryton) et Wolfgang Sawallish (piano)", *Compact Disc,* n° 8, septembre 1993, p. 31.

"CD classiques. Cantor Salomo Pinkasovitch (ténor, baryton), Chants liturgiques juifs et *I Pagliaci* de Leoncavallo", *Compact Disc,* n° 8, septembre 1993, p. 34.

"CD classiques. Gioacchino Rossini, *Le Voyage à Reims,* dir. Claudio Abbado, avec Sylvia McNair, Luciana Serra, Cheryl Studer, William Matteuzzi, Samuel Ramey, Ruggero Raimondi...", *Compact Disc,* n° 8, septembre 1993, pp. 53-4.

"CD classiques. Domenico Scarlatti, *15 Sonates,* par Patricia Pagny (piano)", *Compact Disc,* n° 8, septembre 1993, p. 56.

"CD classiques. Christian Sinding, *Der Heilige Berg,* dir. Heinz Fricke", *Compact Disc,* n° 8, septembre 1993, p. 63.

"CD classiques. Giuseppe Verdi, *La Traviata,* dir. Riccardo Muti, avec Tiziana Fabbricini, Roberto Alagna...", *Compact Disc,* n° 8, septembre 1993, p. 65.

"CD classiques. Hugo Wolf, *Récital de Lieder choisis,* par Elisabeth Schwarzkopf (soprano) et Gerald Moore (piano)", *Compact Disc,* n° 8, septembre 1993, pp. 68-9.

"Lo Barroco de los descubrimientos" (Fotografias : Ferrante Ferranti ; trad. Ximena Arnal], *Piedra Libre* (La Paz, Bolivie), n° 1, septembre 1993, pp. 12-7.

"À rebrousse temps" [François Sureau, *L'Aile de nos chimères*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1504, 2 septembre 1993, p. 78.

"Toutes les vies de Jean Genet" [Edmund White, *Jean Genet*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1505, 9 septembre 1993, pp. 90-1.

"Les Compagnons de la Marguerite" [émission TV, Arte : "Dans l'île du Mount Desert"], *TéléObs/Le Nouvel Observateur,* n° 1505, 9 septembre 1993, p. 54.

"Dumas, entre Dostoïevski et Pirandello" [émission TV, RTL-TV : "*La Dame de Monsoreau,* de Yannick Andréi], *TéléObs/Le Nouvel Observateur,* n° 1507, 23 septembre 1993, p. 21.

Georges SIMENON : *MÉMOIRES 1 : Je me souviens..., Quand j'étais vieux, Lettre à*

*ma mère, Mes dictées.* Préface de Dominique Fernandez. Paris : Presses de la Cité, coll. "Omnibus" (*Tout Simenon,* tome 26), 1993. Vol. br., 20 x 13 cm, [8]-XVIII-1622 pp., s. d. d'ach. d'impr. (Impr. Maury-Eurolivres, Manchecourt) [Dép. légal Septembre 1993]. ["Le Manant aux joues lisses", pp. I-XVIII.]

"CD classiques. D.-F.-E. Auber, *Fra Diavolo,* dir. Marc Soustrot, avec Nicolai Gedda, Mady Mesplé...", *Compact Disc,* n° 9, octobre 1993, p. 6.

"CD classiques. François Bazin, *Le Voyage en Chine* et *Maître Pathelin,* dir. Marcel Cariven et Jean Brebion, avec Claudine Collart, Michel Sénéchal...", *Compact Disc,* n° 9, octobre 1993, p. 9.

"CD classiques. Gabriela Benacková, *Lieder* de A. Dvorak, B. Martinu, L. Janacek, avec Rudolf Firkusny (piano)", *Compact Disc,* n° 9, octobre 1993, pp. 9-10.

"CD classiques. Ferruccio Busoni, *Arlequin* et *Turandot,* dir. Kent Nagano, avec Ernst Theo Richter, Mechthild Gessendorf, Stefan Dahlberg...", *Compact Disc,* n° 9, octobre 1993, p. 16.

"CD classiques. Régine Crespin / Un portrait. Airs de Verdi, Rossini, Berlioz, Wagner, Schumann, Duparc, Fauré, Canteloube, Roussel, Sauguet, Massenet, Puccini...", *Compact Disc,* n° 9, octobre 1993, p. 18.

"CD classiques. Dietrich Fischer-Dieskau, *Airs de Mozart, Haydn, Verdi, Puccini, Mahler, Schumann, Wagner*", *Compact Disc,* n° 9, octobre 1993, p. 21.

"CD classiques. Amelita Galli-Curci, *Airs de Verdi, Bellini, Donizetti, Rossini, Thomas, Meyerbeer, Benedict, Flotow, Bishop, Valverde ; Chansons traditionnelles, espagnoles et écossaises*", *Compact Disc,* n° 9, octobre 1993, p. 21.

"CD classiques. Edita Gruberova, *Lieder de F. Mendelssohn Bartholdy, F. Schubert, J. Brahms,* avec Peter Schmidl (clarinette), Friedrich Haider (piano)", *Compact Disc,* n° 9, octobre 1993, p. 23.

"CD classiques. Reynaldo Hahn, *Ô mon bel inconnu,* dir. Jean Brebion", *Compact Disc,* n° 9, octobre 1993, p. 24.

"CD classiques. Nicolas Medtner, *Rondes russes, Chansons russes, Deux Contes, Six Contes, Goethe Lieder, Sept Lieder, Mélodies oubliées,* par N. Medtner (piano), Elisabeth Schwarzkopf et Oda Slobodskaya (sopranos)", *Compact Disc,* n° 9, octobre 1993, p. 51.

"CD classiques. André Messager, *La Basoche,* dir. Tony Aubin, avec Nadine Sautereau, Camille Maurane...", *Compact Disc,* n° 9, octobre 1993, pp. 51-2.

"CD classiques. Leontyne Price, *Airs de Mozart, Verdi, Puccini, Strauss, Schubert, Gerschwin,* avec Joan Sutherland (soprano)", *Compact Disc,* n° 9, octobre 1993, pp. 57-8.

"CD classiques. Giacomo Puccini, *Manon Lescaut,* dir. James Levine, avec Mirella Freni, Luciano Pavarotti...", *Compact Disc,* n° 9, octobre 1993, p. 58.

"CD classiques. Franz Schubert, *Lieder sur des poèmes de F. Schiller,* par Christoph Prégardien (ténor) et Andreas Staier (piano)", *Compact Disc,* n° 9, octobre 1993, p. 64.

"CD classiques. Elena Souliotis, *Airs de Verdi, Donizetti, Mascagni, Ponchielli*", *Compact Disc,* n° 9, octobre 1993, p. 65.

“CD classiques. Joan Sutherland, *Airs de Bellini, Verdi, Donizetti*”, *Compact Disc,* n° 9, octobre 1993, pp. 66-7.

“CD classiques. P. I. Tchaïkovsky, *Casse-noisette, Sérénade pour instruments à cordes en ut majeur,* dir. André Previn, Sir John Barbirolli ; *La Belle au bois dormant,* dir. André Previn”, *Compact Disc,* n° 9, octobre 1993, p. 67.

“CD classiques. Renata Tebaldi, *Airs de Puccini, Verdi, Giordano, Catalani, Cilea, Boito*”, *Compact Disc,* n° 9, octobre 1993, p. 67.

“CD classiques. W. A. Mozart, *Arias,* par Kiri Te Kanawa (soprano)”, *Compact Disc,* n° 9, octobre 1993, p. 68.

“CD classiques. Giuseppe Verdi, *Messe de Requiem* ; Gioacchino Rossini, *Stabat Mater,* dir. Eugène Ormandy, Thomas Schippers, avec Lucine Amara, Tito del Bianco...”, *Compact Disc,* n° 9, octobre 1993, p. 69.

“Le bricoleur des Lumières” [Allen Kurzweill, *Le Coffret*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1509, 7 octobre 1993, p. 120.

*LECTURES. Littérature, théâtre, arts, musique et cinéma.* Articles, préfaces et entretiens, réunis et présentés par Céline Dhérin, Laure Nicolas et Claude Martin. *IV : 1985-1990.* S. l. : Au Banquet des Anges, Giacomo Serpotta éd., 1993. Vol. br., 20,5 x 14 cm, VIII-579 pp., ach. d’impr. octobre 1993 (Impr. de l’Université Lumière, Lyon). Tir. : 50 ex.

“CD classiques. James Bowman, Portrait. Oeuvres de Haendel, Purcell, Schütz, Vivaldi...”, *Compact Disc,* n° 10, novembre 1993, p. 12.

“CD classiques. Johannes Brahms, *Un Requiem allemand.* Robert Schumann, *Requiem en ré bémol majeur, Requiem pour Mignon,* avec Jessye Norman, Doris Soffel...”, *Compact Disc,* n° 10, novembre 1993, p. 12.

“CD classiques. *Choeurs de l’Opéra russe :* oeuvres de Rimsky-Korsakov, Glinka, Moussorgsky, Borodine”, *Compact Disc,* n° 10, novembre 1993, p. 18.

“CD classiques. José Van Dam, *Mélodies françaises,* vol. 2 : Saint-Saëns, Massenet, Gounod”, *Compact Disc,* n° 10, novembre 1993, pp. 21-2.

“CD classiques. Henri Duparc, *Les Mélodies,* par José Van Dam, Florence Bonnafous, Maciej Pikulski”, *Compact Disc,* n° 10, novembre 1993, p. 22.

“CD classiques. Dietrich Fischer-Dieskau : G. Mahler, *Lieder,* R. Schumann, *Scènes d’après Faust,* Fr. Martin, *Six Monologues d’après Jedermann* ; Mozart, *Les Noces de Figaro, Cosi fan tutte,* Strauss, *Arabella,* Verdi, *Macbeth,* Messiaen, *Saint François d’Assise* ; Fr. Schubert, *Lieder*”, *Compact Disc,* n° 10, novembre 1993, p. 24.

“CD classiques. « Good Friday » : Liturgie orthodoxe bulgare”, *Compact Disc,* n° 10, novembre 1993, p. 26.

“CD classiques. Jerry Hadley et Thomas Hampson : Airs de Puccini, Donizetti, Verdi, Bizet, Meyerbeer, Strauss”, *Compact Disc,* n° 10, novembre 1993, p. 27.

“CD classiques. Leos Janácek, *Jenufa,* dir. Frantisek Jilek, avec Anna Barova, Vilém Pribyl, Vladimir Krejcik, Nadèzda Kniplová, Gabriela Benacková...”, *Compact Disc,* n° 10, novembre 1993, pp. 29-30.

“CD classiques. Felix Mendelssohn, *Le Mariage de Camacho,* dir. Jos van Immerseel, avec Nico van der Meel, Rosmarie Hofman...”, *Compact Disc,* n° 10, novembre 1993,

p. 34.

"CD classiques. Franz Schubert, *Sonates pour piano,* vol. 2, par Andreas Schiff", *Compact Disc,* n° 10, novembre 1993, p. 65.

"CD classiques. Franz Schubert, *Intégrale des Lieder,* vol. 18, par Peter Schreier (ténor) et Graham Johnson (piano)", *Compact Disc,* n° 10, novembre 1993, p. 65.

"CD classiques. Robert Schumann, *Dichterliebe, Romanzen und Balladen 3, Belsatzar, Liederkreis,* par Thomas Quasthoff (baryton) et Roberto Szidon (piano)", *Compact Disc,* n° 10, novembre 1993, p. 67.

"CD classiques. Ambroise Thomas, *Hamlet,* dir. Antonio de Almeida, avec Thomas Hampson, June Anderson, Samuel Ramey, François Leroux, Jean-Philippe Courtis...", *Compact Disc,* n° 10, novembre 1993, p. 70.

"CD classiques. P. I. Tchaïkovsky, *Concertos pour violons, Symphonie « pathétique » n° 6, Roméo et Juliette, Sérénade pour cordes, Symphonie n° 4, Hamlet, Eugène Onéguine, Concerto pour piano n° 1, Ouverture « La Tempête », Variations sur un thème rococo, Symphonie n° 5*", *Compact Disc,* n° 10, novembre 1993, pp. 70-1.

"CD classiques. P. I. Tchaïkovsky, *La Dame de pique,* dir. Valery Gergiev, avec Gegam Grigorian, Nikolai Putilin, Irina Arkhipova, Maria Gulegina...", *Compact Disc,* n° 10, novembre 1993, p. 71.

"CD classiques. P. I. Tchaïkovsky, *Eugène Onéguine,* dir. Semyon Bychkov, avec Dmitri Hvorostovsky, Nuccia Focile, Neil Shicoff...", *Compact Disc,* n° 10, novembre 1993, p. 71.

"CD classiques. P. I. Tchaïkovsky, *Fantaisie de Concert, Concerto pour piano n* os *1, 2 et 3, Concerto pour violon, Variations sur un thème rococo*", *Compact Disc,* n° 10, novembre 1993, p. 71.

"CD classiques. P. I. Tchaïkovsky et S. Rachmaninov, *Mélodies,* par Margarita Zimmermann (mezzo-soprano) et Dalton Baldwin (piano)", *Compact Disc,* n° 10, novembre 1993, p. 72.

"CD classiques. P. I. Tchaïkovsky, *Quatuors à cordes n* os *1 à 3, Sextuor à cordes « Souvenir de Florence », Trio pour piano et cordes op. 50,* par Vladimir Askhenazy, Itzhak Perlman, Lynn Harrell, Yuri Bashmet, Nathalia Gutman, Quatuor Borodin", *Compact Disc,* n° 10, novembre 1993, p. 72.

"CD classiques. Verdi, *Requiem,* dir. Leonard Bernstein, avec Martina Arroyo, Josephine Veasey, Placido Domingo...", *Compact Disc,* n° 10, novembre 1993, p. 73.

"CD classiques. Galina Vichnevskaïa : Chansons russes de Moussorgsky, Stravinsky, Chostakovitch", *Compact Disc,* n° 10, novembre 1993, p. 73.

"CD classiques. Hugo Wolf, *Lieder sur des poèmes de Goethe et de Mörike,* par Ruth Ziesak (soprano) et Ulrich Eisenlohr (piano)", *Compact Disc,* n° 10, novembre 1993, p. 74.

"Le dernier des Italiens" [Federico Fellini], *Le Nouvel Observateur,* n° 1513, 4 novembre 1993, p. 68. [ ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 143-4]

"Les forces d'un destin" [*Don Carlos,* de Verdi], *TéléObs/Le Nouvel Observateur,* n° 1513, 4 novembre 1993, p. [45].

"Slavitude humaine" [*Eugène Onéguine,* de Tchaïkovski], *TéléObs/Le Nouvel*

*Observateur,* n° 1515, 18 novembre 1993, p. [39].

“Leonard Bernstein, *Candide, ouverture* et *Chichester Psalms, pour voix d’enfant, choeur et orchestre.* George Gershwin, *Concerto pour piano et orchestre, en fa majeur* et *Un Américain à Paris*”, programme du concert de l’Orchestre des Concerts Lamoureux, Paris, Salle Pleyel, dimanche 21 novembre 1993, p. [7].

*Colloques Les Cinq Sens . Second thème : LE TOUCHER, 4 et 5 juin 1992, Hôtel de Département de l’Hérault.* Montpellier : Conseil Général de l’Hérault, [1993]. Vol. br., 25 x 18 cm, 128 pp., sans ach. d’impr. [D. F., “Le toucher de l’écrivain”, pp. 68-74.]

“Sicile”, *La Route des îles,* hors série n° 18 des “Collections du *Nouvel Observateur*”, décembre 1993, pp. 85-8.

“En haut Dumas !” [Daniel Zimmermann, *Alexandre Dumas le Grand.* Alexandre Dumas, *Nouvelles contemporaines* et *Le Comte de Monte-Cristo*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1517, 2 décembre 1993, p. 126.

“Les trésors de Pavlosk” [Alain de Gourcuff, *Pavlosk*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1518, 9 décembre 1993, p. 134.

“Les musées imaginaires de Diderot et Balzac” [Yann Le Pichon, *Le “Musée retrouvé” de Denis Diderot.* Françoise Pitt-Rivers, *Balzac et l’art*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1518, 9 décembre 1993, p. 138.

“Lumière de List” [Herbert List, *Lumière de la Grèce*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1518, 9 décembre 1993, p. 139.

“L’héroïne crucifiée” [Maria Callas, portrait], *TéléObs/Le Nouvel Observateur,* n° 1518, 9 décembre 1993, p. [9].

“Enfin Casanova !” [Casanova, *Histoire de ma vie*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1520, 23 décembre 1993, p. 100. [ ® *Voyage d’Italie,* 1998, pp. 72-3]

“Pasolini ou la vie sauvage” [Pasolini, *Le Décaméron*], *TéléObs/Le Nouvel Observateur,* n° 1520, 23 décembre 1993, p. [45]. [ ® *Voyage d’Italie,* 1998, pp. 389-91]

“Mon oiseau préféré est la chouette” [Réponses au questionnaire de Proust, présentées par Jérôme Garcin], *L’Événement du jeudi,* n° 478, 30 décembre 1993, pp. 98-9.

VOYAGES. Textes réunis et présentés par Céline Dhérin, Laure Nicolas et Claude Martin. I : Mère Méditerranée, Les Événements de Palerme, La Rose des Tudors, Amsterdam, Le Volcan sous la ville, Écrits divers 1965-1983. S. l. : Au Banquet des Anges, Giacomo Serpotta éd., 1993. Vol. br., 20,5 x 14 cm, VIII-504 pp., ach. d’impr. décembre 1993 (Impr. de l’Université Lumière, Lyon). Tir. : 50 ex. © Céline DHÉRIN, La Musique du Plaisir dans l’oeuvre de Dominique Fernandez. Dossier de D.E.A. (sous la dir. du Prof. Claude Martin). Lyon : Univ. Lumière (Lyon II), septembre 1993. Vol. br., 29,7 x 21 cm, 181 pp. Eva DA SILVA LIMA, *L’Image de la Femme dans “L’École du Sud” de Dominique Fernandez.* Dossier de D.E.A. (sous la dir. du Prof. Claude Martin). Lyon : Univ. Lumière (Lyon II), septembre 1993. Vol. br., 29,7 x 21 cm, 99 pp.

# 1994

"[« Les cinq oeuvres littéraires... »]" [Réponse à une enquête sur les cinq oeuvres littéraires les plus importantes publiées depuis 1945], *Bungaku-Kai* [Tokyo], janvier 1994.

"La passion Tchaïkovski" [André Lischke, *Tchaïkovski*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1523, 13 janvier 1994, p. 83.

"Prévost le gêneur" [Jérôme Garcin, *Pour Jean Prévost.* Jean Prévost, *Le Sel sur la plaie* et *Dix-huitième année*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1523, 13 janvier 1994, p. 88.

*LE DERNIER DES MÉDICIS. Roman.* Paris : Grasset, 1994. Vol. br. sous jaqu. ill., 22,5 x 14 cm, 312 pp., ach. d'impr. décembre 1993 (Impr. Brodard et Taupin, La Flèche). Tir. sur Vélin chiffon de Lana de 32 ex. num. de 1 à 22 et de H.C. I à H.C. X. [Mise en vente le 18 janvier 1994.] Trad. tchèque : *Poslední z rodu Medicejskych,* tr. Irena Blazková, Prague : Orbis, 1994 ; trad. brésilienne : *O Ultimo dos Medicis,* Rio de Janeiro : Record, 1995 ; trad. allemande : 1996 ; trad. portugaise : *O Ultimo dos Medicis,* Lisbonne : Bertrand, 1997. © Angelo Rinaldi, "Feu le roman historique ?", *L'Express,* n° 2218, 6 janvier 1994, pp. 73-4 ; Françoise Giroud, *Journal du Dimanche,* 16 janvier 1994 ; Jérôme Garcin, "Fernandez : la gloire du paria Médicis", *Le Provençal,* 00 janvier 1994 ; Christian Giudicelli, "Fernandez à la cour des Médicis", *Le Figaro Magazine,* 22 janvier 1994, pp. 128-9 ; Jean-Marie Planes, "Le dernier des derniers", *Sud-Ouest Dimanche,* 23 janvier 1994 ; Alain Bosquet, "Françoise Mallet-Joris et Dominique Fernandez se croisent en 1720", *Le Quotidien de Paris,* 26 janvier 1994 ; André Clavel, "Dominique Fernandez ressuscite le dernier des Médicis", *L'Événement du jeudi,* n° 482, 27 janvier 1994, p. 99 ; André Brincourt, "Fernandez : la fleur et le fumier", *Le Figaro littéraire,* 28 janvier 1994, p. 4 ; Aimé Corbaz, "Je l'aime à la passion !" [interview et article], *Le Matin* (Lausanne), 00 janvier 1994 ; G[uillaume] P. J[acquet], "Les Goncourt hors concours", *Vu de France,* n° 26, 1er février 1994, p. 30 ; Jean-Pierre Tison, "Dominique Fernandez et le Florentin décadent", *Lire,* n° 221, février 1994, pp. 68-9 ; Claude Martin, "Le dernier des derniers", *Magazine littéraire,* n° 318, février 1994, pp. 64-5 ; Pierre Combescot, "Les poisons du Prince", *Le Nouvel Observateur,* n° 1526, 3 février 1994, p. 92 ; Josyane Savigneau, "Fernandez, fin de siècle", *Le Monde des livres,* 4 février 1994, p. III ; Philippe Nourry, "La chute de la Maison Médicis", *Le Point,* n° 1116, 5 février 1994, p. 90 ; Dominique Durand, "Le Médicis malgré lui", *Le Canard enchaîné,* n° 3824, 9 février 1994, p. 8 ; Françoise Xenakis, *Page des Libraires,* n° 27, mars-avril 1994, p. 36 ; F. J. van Marle, *NRC-Kandelsblad,* 17 juin 1994.

*LES CHEVALIERS DE LA GORGONE. Opéra en trois actes.* S. l. : Au Banquet des Anges, Giacomo Serpotta éd., 1994. Vol. br., 20,5 x 14 cm, 64 pp., ach. d'impr. janvier 1994 (Impr. de l'Université Lumière, Lyon). Tir. : 15 ex.

"CD classiques. Johannes Brahms, *Intégrale des Lieder,* par Dietrich Fischer-Dieskau", *Compact Disc,* n° 11, décembre 1993-janvier 1994, p. 18.

"CD classiques. Nikolai Medtner, *Sonate pour violon n° 2*", *Compact Disc,* n° 11, décembre 1993-janvier 1994, p. 40.

"CD classiques. Giovanni Paisiello, *Concertos pour piano n* os *2, 3, 4 et 6*", *Compact Disc,* n° 11, décembre 1993-janvier 1994, p. 61.

"CD classiques. Serge Rachmaninov, *Mélodies*", *Compact Disc,* n° 11, décembre

1993-janvier 1994, pp. 67-8.

“CD classiques. *La Scala Edition,* vol. 1 et 2”, *Compact Disc,* n° 11, décembre 1993-janvier 1994, pp. 69-70.

“CD classiques. Franz Schubert, *21 Lieder célèbres,* par Margaret Price”, *Compact Disc,* n° 11, décembre 1993-janvier 1994, p. 71.

“CD classiques. Igor Stravinsky, *Mélodies*”, *Compact Disc,* n° 11, décembre 1993-janvier 1994, p. 74.

“CD classiques. P. I. Tchaïkovsky, *Eugène Onéguine*”, *Compact Disc,* n° 11, décembre 1993-janvier 1994, pp. 76-7.

“CD classiques. P. I. Tchaïkovsky, *Le Lac des cygnes.* Serge Prokofiev, *Roméo et Juliette*”, *Compact Disc,* n° 11, décembre 1993-janvier 1994, p. 77.

“CD classiques. P. I. Tchaïkovsky, *Quatuors à cordes, Sextuor à cordes*”, *Compact Disc,* n° 11, décembre 1993-janvier 1994, p. 77.

“CD classiques. P. I. Tchaïkovsky, *Le Lac des cygnes, Casse-Noisette, La Belle au Bois dormant*”, *Compact Disc,* n° 11, décembre 1993-janvier 1994, p. 77.

“CD classiques. Tommaso Traetta, *Buovo d’Antona*”, *Compact Disc,* n° 11, décembre 1993-janvier 1994, p. 82.

“Le vertige d’une expiation” [*Don Giovanni* de Mozart, mis en scène par Giorgio Strehler à la Scala de Milan en 1987], *TéléObs/Le Nouvel Observateur,* n° 1526, 3 février 1994, p. [49].

“Capitale de la douleur” [Sylvie Germain, *Immensités*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1527, 10 février 1994, p. 80.

“Deux couacs et un choc” [*Orlando* de Händel au Théâtre des Champs-Élysées, *Salomé* de Strauss à l’Opéra-Bastille, *Le Songe d’une nuit d’été* de Britten à l’Opéra-Comique], *Le Nouvel Observateur,* n° 1528, 17 février 1994, p. 94.

“Le Temps des Castrats”, [livret du CD Emi Classics CDC 5 55054 2, février 1994] *Le Temps des Castrats,* pp. 4-8 [Trad. allemande, “Die Zeit der Kastraten”, par Gudrun Meier, pp. 8-11].

*LECTURES. Littérature, théâtre, arts, musique et cinéma.* Articles, préfaces et entretiens, réunis et présentés par Céline Dhérin, Laure Nicolas et Claude Martin. *V : 1991-1993, Compléments, Index.* S. l. : Au Banquet des Anges, Giacomo Serpotta éd., 1994. Vol. br., 20,5 x 14 cm, X-539 pp., ach. d’impr. février 1994 (Impr. de l’Université Lumière, Lyon). Tir. : 50 ex.

“Italie du Sud”, *Italie du Sud, Sicile, Sardaigne,* Paris : Hachette, 1994, “Guides bleus” (vol. rel. 18 x 11 cm, 864 pp., Impr. Hérissey, Évreux, sans ach. d’impr.), pp. 61-4.

Dominique FERNANDEZ / Ferrante FERRANTI : *SEPT VISAGES DE BUDAPEST.* [Budapest :] Institut Français de Hongrie, 1994. Vol. br., 20,5 x 14 cm, 111 pp., ill., sans ach. d’impr.

“CD classiques. Arrigo Boito, *Nerone*”, *Compact Disc,* n° 12, mars 1994, pp. 16-7.

“CD classiques. *Chants spirituels du peuple russe*”, *Compact Disc,* n° 12, mars 1994, p. 19.

“CD classiques. Gaetano Donizetti, *Fausta*”, *Compact Disc,* n° 12, mars 1994, pp. 23-4.

"CD classiques. Gaetano Donizetti, *Maria de Rudenz*", *Compact Disc,* n° 12, mars 1994, p. 24.

"CD classiques. Mary Garden, Sélection des meilleurs enregistrements", *Compact Disc,* n° 12, mars 1994, p. 26.

"CD classiques. Victoria de Los Angeles, *Oeuvres de Ravel, Duparc, Debussy, Chausson, Montsalvatge...*", *Compact Disc,* n° 12, mars 1994, p. 53.

"CD classiques. Nikolai Medtner, *Sonate pour violon n° 2*", *Compact Disc,* n° 12, mars 1994, p. 55. [Re-publication, par erreur, du n° 1682.]

"CD classiques. Claudio Monteverdi, *Madrigaux, Concerts Madrigaux*", *Compact Disc,* n° 12, mars 1994, p. 56.

"CD classiques. Modeste Moussorgsky, *Boris Godounov*", *Compact Disc,* n° 12, mars 1994, pp. 56-7.

"CD classiques. Amilcare Ponchielli, *I Lituani*", *Compact Disc,* n° 12, mars 1994, p. 62.

"CD classiques. Franz Schubert, *Intégrale des Lieder,* vol. 19, par Felicity Lott", *Compact Disc,* n° 12, mars 1994, p. 65.

"CD classiques. P. I. Tchaïkovsky, *Le Lac des cygnes, Casse-Noisette, La Belle au Bois dormant*", *Compact Disc,* n° 11, mars 1994, pp. 70-1. [Re-publication, par erreur, du n° 1691.]

"CD classiques. P. I. Tchaïkovsky, *La Dame de pique*", *Compact Disc,* n° 12, mars 1994, p. 71.

"CD classiques. P. I. Tchaïkovski, *Eugène Onéguine*", *Compact Disc,* n° 12, mars 1994, p. 71. [Re-publication, par erreur, du n° 1688.]

"CD classiques. P. I. Tchaïkovsky, *Quatuors à cordes*", *Compact Disc,* n° 12, mars 1994, p. 72.

"CD classiques. P. I. Tchaïkovsky, *Sextuor à cordes «Souvenir de Florence»*", *Compact Disc,* n° 12, mars 1994, p. 72.

"Les égards du pharaon" [*Aïda* de Verdi], *TéléObs/Le Nouvel Observateur,* n° 1530, 3 mars 1994, p. [49].

"L'esprit de Grenade" [Juan Goytisolo, *Barzakh*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1531, 10 mars 1994, p. 104.

"Un opéra sans femmes", *L'Avant-Scène Opéra,* n° 158 [mars 1994], pp. 110-3. [Reprise du n° 1545.]

Ferrante FERRANTI : *ÉROS SOLAIRE.* Mars 1994. Nancy : Galerie de Photographie du Hall du Livre. Dépliant 6 pp. n. ch. 21 x 10,5 cm, 3 ill. photogr. (Impr. Bialec, Nancy). [Reprise, pp. [2-5] du texte de D. F. n° 1561.]

"Fuentes, le maître d'Amérique" [Carlos Fuentes, *La Campagne d'Amérique, Le Miroir enterré*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1533, 24 mars 1994, pp. 100-1.

Jean-Luc DELBLAT : *LE MÉTIER D'ÉCRIRE. Entretiens avec 18 écrivains.* Paris : Le Cherche Midi éd., coll. "Documents/Littérature", 1994. Vol. br., 24 x 15,5 cm, 250 pp., ach. d'impr. Mars 1994 (Impr. Firmin-Didot, s.l.). ["Dominique Fernandez", pp. 79-89.]

*LE DERNIER DES MÉDICIS. Roman.* Paris : Le Grand-Livre-du-Mois, 1994. Vol. cart. sous couv. ill., 22,5 x 14 cm, 312 pp., ach. d'impr. Mars 1994 (Impr. Brodard et

Taupin, La Flèche).

“Point de vue [sur les romanciers italiens]” [Interview par Françoise Xenakis], *Page des Libraires,* n° 27, mars-avril 1994, p. 19.

“Lorca homosexual” [interview], *Campus* [Grenade], juin 1994.

“CD classiques. Arrigo Boito, *Mefistofele*”, *Compact Disc,* n° 13, mars [*sic,* pour *avril*] 1994, p. 13.

“CD classiques. Johannes Brahms, *Lieder,* par Margaret Price”, *Compact Disc,* n° 13, mars [*sic,* pour *avril*] 1994, pp. 13-4.

“CD classiques. Gaetano Donizetti, *Gabriella di Vergy*”, *Compact Disc,* n° 13, mars [*sic,* pour *avril*] 1994, p. 21.

“CD classiques. *Les Fêtes de l’Année liturgique orthodoxe*”, *Compact Disc,* n° 13, mars [*sic,* pour *avril*] 1994, p. 23.

“CD classiques. Thomas Hampson, *Mélodies romantiques de Berlioz, Liszt, Wagner*”, *Compact Disc,* n° 13, mars [*sic,* pour *avril*] 1994, p. 29.

“CD classiques. René Jacobs, *La Chanson accompagnée au luth aux XVII* e *et XVIII* e *siècles*”, *Compact Disc,* n° 13, mars [*sic,* pour *avril*] 1994, p. 34.

“CD classiques. Franz Liszt, *Le Cantique du Soleil, Du berceau jusqu’à la tombe, Motets et romances*”, *Compact Disc,* n° 13, mars [*sic,* pour *avril*] 1994, p. 54.

“CD classiques. Felix Mendelssohn, *On Wings of Song, Lieder*”, *Compact Disc,* n° 13, mars [*sic,* pour *avril*] 1994, p. 55.

“CD classiques. Marcelle Meyer, *Les Introuvables : oeuvres de Rameau, Couperin, Scarlatti, Rossini*”, *Compact Disc,* n° 13, mars [*sic,* pour *avril*] 1994, p. 56.

“CD classiques. Wolfgang Amadeus Mozart, *La Clémence de Titus*”, *Compact Disc,* n° 13, mars [*sic,* pour *avril*] 1994, p. 58.

“CD classiques. RCA / Met : *Cent chanteurs pour les cent ans du Metropolitan Opera*”, *Compact Disc,* n° 13, mars [*sic,* pour *avril*] 1994, p. 64.

“CD classiques. Gioacchino Rossini, *Sonates à quatre*”, *Compact Disc,* n° 13, mars [*sic,* pour *avril*] 1994, p. 65.

“CD classiques. Giuseppe Verdi, *Un Bal masqué*”, *Compact Disc,* n° 13, mars [*sic,* pour *avril*] 1994, p. 74.

“CD classiques. Giuseppe Verdi, *Macbeth*”, *Compact Disc,* n° 13, mars [*sic,* pour *avril*] 1994, p. 74.

“CD classiques. Giuseppe Verdi, *Messe de Requiem.* Gioacchino Rossini, *Stabat Mater*”, *Compact Disc,* n° 13, mars [*sic,* pour *avril*] 1994, p. 74.

“CD classiques. Giuseppe Verdi, *Otello*”, *Compact Disc,* n° 13, mars [*sic,* pour *avril*] 1994, p. 74.

“Pourquoi sommes-nous redevenus baroques ? Propos recueillis par Ivan A. Alexandre”, Suppl. au n° 403, avril 1994, de *Diapason,* p. XVII.

“Dominique Fernandez rend hommage à Gageure”, *Gageure,* n° 50, avril 1994, p. 7.

*PORFIRIO ET CONSTANCE. Roman.* Paris : Bernard Grasset / Librairie Générale Française, coll. “Le Livre de poche” n° 13526, 1994. Vol. br., 16,5 x 11 cm, 672 pp., ach. d’impr. avril 1994 (Impr. Brodard et Taupin, La Flèche).

*LA MAGIE BLANCHE DE SAINT-PÉTERSBOURG.* Paris : Gallimard, coll. « Découvertes » n° 205, 1994. Vol. br., 18 x 12,5 cm, 176 pp. ill., ach. d'impr. avril 1994 (Impr. Kapp Lahure Jombart, Évreux). © Claude Martin, "Saint-Pétersbourg", *Magazine littéraire,* n° 324, septembre 1994, p. 73.

"L'Opéra du silence" [*Guillaume Tell* de Rossini], *TéléObs/Le Nouvel Observateur,* n° 1536, 21 avril 1994, p. [51].

"Dumas, maître de la vitalité" ["La Reine Margot", *Bouillon de culture*], *TéléObs/Le Nouvel Observateur,* n° 1537, 28 avril 1994, p. [49].

*MUSIQUE EN CHAMBRE. Critiques de disques (1977-1993).* Textes réunis et présentés par Céline Dhérin, Laure Nicolas et Claude Martin. S. l. : Au Banquet des Anges, Giacomo Serpotta éd., 1994. Vol. br., 20,5 x 14 cm, VIII-512 pp., ach. d'impr. avril 1994 (Impr. de l'Université Lumière, Lyon). Tir. : 50 ex.

"CD classiques. *The Art of Arleen Auger* : Airs de L. Larsen, H. Purcell, R. Schumann, W. A. Mozart", *Compact Disc,* n° 14, mai 1994, p. 6.

"CD classiques. Lisa Della Casa : Richard Strauss, *Ariane à Naxos* et *Lieder choisis*", *Compact Disc,* n° 14, mai 1994, p. 19.

"CD classiques. Nicolas Ghiaurov : *Mélodies russes* de Tchaïkovsky, Borodine, Glinka, Rubinstein, Dargomijski, *et Chants populaires*", *Compact Disc,* n° 14, mai 1994, p. 24.

"CD classiques. Julie Kaufmann : *Mélodies* de R. Strauss, C. Debussy, A. Schoenberg", *Compact Disc,* n° 14, mai 1994, p. 29.

"CD classiques. Franz Liszt, *Intégrale de la musique pour piano,* vol. 26, par Leslie Howard", *Compact Disc,* n° 14, mai 1994, p. 32.

"CD classiques. Nikolaï Medtner, *Le Chevalier errant, Rondes russes.* Serge Rachmaninov, *Rhapsodie russe, Suite n° 2, Danses symphoniques*", *Compact Disc,* n° 14, mai 1994, p. 34.

"CD classiques. Wolfgang Amadeus Mozart, *Les Noces de Figaro,* dir. Zubin Mehta, avec Karita Mattila, Lucio Gallo, Marie McLaughlin...", *Compact Disc,* n° 14, mai 1994, p. 54.

"CD classiques. Lea Piltti : *Arias e mélodies* de Mozart, Adam, Verdi, J. Strauss II, Puccini, R. Strauss [etc.]", *Compact Disc,* n° 14, mai 1994, p. 57.

"CD classiques. Franz Schubert, *Winterreise,* par Peter Schreier et András Schiff", *Compact Disc,* n° 14, mai 1994, p. 64.

"CD classiques. Robert Schumann, *Gesänge für Frauenstimmen,* dir. I. Stiglich", *Compact Disc,* n° 14, mai 1994, p. 65.

"CD classiques. P. I. Tchaïkovsky, *Ouverture 1812, Capriccio italien, Marche slave, Sérénade pour cordes,* dir. Evgueny Svetlanov", *Compact Disc,* n° 14, mai 1994, p. 67.

"CD classiques. P. I. Tchaïkovsky, *Ouverture 1812, Capriccio italien, Hamlet, Le Voïevode, Fatum, Roméo et Juliette, La Tempête, Francesca da Rimini, Marche slave,* dir. Antal Dorati", *Compact Disc,* n° 14, mai 1994, p. 67.

"CD classiques. P. I. Tchaïkovsky, *Trio pour piano, violon et violoncelle en la min. «À la mémoire d'un grand artiste»*", *Compact Disc,* n° 14, mai 1994, pp. 67-8.

“CD classiques. P. I. Tchaïkovsky, *Variaions sur un thème rococo, Sérénade pour cordes, Pezzo capriccioso, Nocturne, Andante cantabile, Andante cantabile*”, *Compact Disc,* n° 14, mai 1994, p. 68.

“CD classiques. Georges Thill, l’Incomparable : *Airs* extraits de Massenet, Verdi, Halévy, Gluck [etc.] ”, *Compact Disc,* n° 14, mai 1994, p. 68.

“Roman et opéra”, *La Règle du jeu,* n° 13, mai 1994, pp. 47-64.

“Les jeux de l’amour et du pouvoir” [*Il Re Pastore* de Mozart], *TéléObs/Le Nouvel Observateur,* n° 1541, 19 mai 1994, p. [51].

“Symphonie pour un massacre” [Dmitri Chostakovitch, *Lettres à un ami*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1543, 2 juin 1994, p. 108.

“Tournier contre les jargons” [Michel Tournier, *Le Pied de la lettre* et *Le Miroir des idées*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1546, 23 juin 1994, p. 99.

“Mes vacances ? Travailler beaucoup plus” [Entretien avec Christian Giudicelli], *Le Figaro-Magazine,* 2 juillet 1994, pp. 30-1.

“Un roi touché au choeur” [Verdi, *Nabucco*], *TéléObs/Le Nouvel Observateur,* n° 1548, 7 juillet 1994, p. [23].

“Miraculeuse fraîcheur” [*La Flûte enchantée,* de Mozart, au Festival d’Aix-en-Provence], *TéléObs/Le Nouvel Observateur,* n° 1548, 28 juillet 1994, p. [9].

“Femmes fatales, 4 : Lady Hamilton ou la ruse”, *Le Point,* n° 1141, 30 juillet 1994, pp. 58-65.

“Shaw, le maître persifleur” [Bernard Shaw, *Écrits sur la musique*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1552, 4 août 1994, pp. 62-3.

“Cure de jouvence” [Mozart, *Cosi fan tutte*], *TéléObs/Le Nouvel Observateur,* n° 1553, 11 août 1994, p. [39]. © « Dossier : Dominique Fernandez », *Le Courrier Français,* n° 6, septembre 1994, pp. 16-38. [Claude Martin, « “Prestige et infamie” : Un grand romancier français, Dominique Fernandez » ; Céline DhÉRIn, « Le plaisir et l’exigence : *L’Amour* (roman, 1986) » ; Repères biographiques ; Les Livres de D. F. ; « Dominique Fernandez par lui-même » (reproduction du n° 1114), « Qui étais-je ? » (pp. 23-30 de *Porporino),* n° 288 ; illustrations.]

“Les forces du destin” [Verdi, *Macbeth*], *TéléObs/Le Nouvel Observateur,* n° 1556, 1er septembre 1994, p. [39].

“Colomb l’imposteur” [Augusto Roa Bastos, *Veille de l’Amiral*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1557, 8 septembre 1994, p. 88.

“La stratégie du bouffon” [Verdi, *Rigoletto*], *TéléObs/Le Nouvel Observateur,* n° 1557, 8 septembre 1994, p. [37].

“Interdit de futur” [Christophe Bourdin, *Le Fil*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1558, 15 septembre 1994, p. 97.

“L’émotion selon Verdi”, *TéléObs/Le Nouvel Observateur,* n° 1558, 15 septembre 1994, p. [39].

“Verdi servi” [*Simon Boccanegra* à l’Opéra-Bastille], *Le Nouvel Observateur,* n° 1560, 29 septembre 1994, p. 118.

“Le Corneille de la peinture” [Sur Nicolas Poussin], *Le Nouvel Observateur,* n° 1560, 29

septembre 1994, Supplément « Nicolas Poussin », p. 000.

"Dominique Fernandez à l'écoute de l'âme russe" [Propos recueillis par Alain Delaunois], *Contrepoints* [revue bimestrielle de l'Opéra Royal de Wallonie, Bruxelles], n° 11, septembre-octobre 1994, pp. 12-4.

*OeUVRES ROMANESQUES ET THÉÂTRALES.* Textes réunis et présentés par Céline Dhérin, Laure Nicolas et Claude Martin. *I : L'Arbre et le fleuve, L'Écorce des pierres, L'Aube, Lettre à Dora, Les Enfants de Gogol.* S. l. : Au Banquet des Anges, Giacomo Serpotta éd., 1994. Vol. br., 20,5 x 14 cm, VIII-586 pp., ach. d'impr. Septembre 1994 (Impr. de l'Université Lumière, Lyon). Tir. : 50 ex.

*PRAGUE ET LA BOHÊME.* Photographies de Ferrante Ferranti. Paris : Stock, 1994. Vol. rel. toile noire sous jaquette ill., 32 x 26 cm, 152 pp., ach. d'impr. octobre 1994 (Impr. I.M.E., Baume-les-Dames). © [Anon.], *Lire,* n° 231, décembre 1994, p. 106 ; Claude Martin, *Magazine littéraire,* n° 327, décembre 1994, p. 96 ; Gérard Guillot, *Le Figaro littéraire,* 2 février 1995, p. 7.

"Le jardin des sévices " [Régine Detambel, *Le Jardin clos*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1561, 6 octobre 1994, p. 106.

"Pour en finir avec Franco" [Manuel Vasquez Montalban, *Moi, Franco*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1563, 20 octobre 1994, p. 108.

AndreÏ Efimovitch Martynov — Dominique Fernandez, *SAINT-PÉTERSBOURG.* Paris : Criterion, 1994. Vol. cart., 27 x 26 cm, 112 pp., sous emboîtage, ach. d'impr. Octobre 1994 (Graficromo, Cordoue). [D. F., "La Saint-Pétersbourg d'Andreï Martynov", pp. 13-47.] © [Anon.], *Télérama,* n° 2342, 30 novembre 1994, p. 45 ; Claude Martin, *Magazine littéraire,* n° 327, décembre 1994, p. 98.

*VOYAGES.* Textes réunis et présentés par Céline Dhérin, Laure Nicolas et Claude Martin. *II : Le Banquet des anges, Budapest, Le Radeau de la Gorgone, Ailes de lumière, Écrits divers 1984-1989.* S. l. : Au Banquet des Anges, Giacomo Serpotta éd., 1994. Vol. br., 20,5 x 14 cm, VIII-500 pp., ach. d'impr. Octobre 1994 (Impr. de l'Université Lumière, Lyon). Tir. : 50 ex.

"L'autre vie de Bohême" [Olivier Poivre d'Arvor, *Les Petites Antilles de Prague*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1565, 3 novembre 1994, p. 111.

"Viva Italia !" [Daniel Boillet, *Anthologie bilingue de la poésie italienne* ; Baffo, *Oeuvres érotiques*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1566, 10 novembre 1994, p. 110.011011[ ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 449-51]

"Le nouvel envol du Kirov" [*La Fontaine Bakhtchisaraï, Kitège, La Dame de pique, La Khovantchina, Sadko* et *Casse-Noisette,* par le Théâtre Mariinski de Saint-Pétersbourg, au Théâtre des Champs-Élysées], *Le Nouvel Observateur,* n° 1566, 10 novembre 1994, pp. 120-1.

"Un drôle de pistolet" [Tchaïkovski, *Eugène Onéguine*], *TéléObs/Le Nouvel Observateur,* n° 1567, 17 novembre 1994, p. [53].

"Gide et Simenon", *Lectures d'Andr É Gide , Hommage à Claude Martin,* études rassemblées et présentées par Jean-Yves Debreuille et Pierre Masson (Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1994, vol. br., 20,5 x 14 cm, 311 pp., ach. d'impr. [Novembre] 1994), pp. 273-82.

Dominique FERNANDEZ — Ferrante FERRANTI, *CASTEL DEL MONTE. JOURNAL*

*D'UN VOYAGE.* Fotografie di Ferrante Ferranti. Testo di Dominique Fernandez. A cura di Domenico D'Oria. Bari : Associazione Culturale Italo Francese / Alliance Française, 1994. Vol. br., 15 x 10 cm, 33 pp. n. ch., ach. d'impr. Novembre 1994 (Grafischena, Fasano).

"Potomek, ktery neunesl slávu" [Propos recueillis par Jaroslava Hájková, avec un extrait du *Dernier des Médicis*], *Nedelní Lidové Noviny* [Prague], 10 décembre 1994, p. 12.

"L'éclat du Pontormo" [Philippe Costamagna, *Pontormo*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1571, 15 décembre 1994, p. 125.

"Baroque péninsule" [Henri et Anne Stierlin, *Baroques d'Espagne et du Portugal*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1571, 15 décembre 1994, pp. 125-6.

"Un siècle en Russie" [Brian Moynahan, *Les Russes. La Traversée du siècle*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1571, 15 décembre 1994, p. 129.

"Fernandeze pritahují sebeznicující hrdinové" [Propos recueillis par Petr Himmel], *Dnes* [Prague], 21 décembre 1994, p. 19.

"Wilde, la tragédie d'un dandy" [Richard Ellmann, *Oscar Wilde* ; Wilde, *Lettres* et *Aristote à l'heure du thé*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1572, 22 décembre 1994, pp. 94-5.

"Los hijos pródigos de México (Nota y traducción de Álvaro Uribe)', *Biblioteca de México,* n° 23-24, septembre-décembre 1994, pp. 3-4. © Laure NICOLAS, « Des auteurs aux odeurs : Gide et Dominique Fernandez », *Lectures d'André Gide, Hommage à Claude Martin* (Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1994), pp. 283-99.

# 1995

ESSAIS. Textes réunis et présentés par Céline Dhérin, Laure Nicolas et Claude Martin. I : Le Roman italien et la crise de la conscience moderne, L'Échec de Pavese. S. l. : Au Banquet des Anges, Giacomo Serpotta éd., 1994 [sic, pour 1995]. Vol. br., 20,5 x 14 cm, 564 pp., ach. d'impr. Janvier 1995 (Impr. de l'Université Lumière, Lyon). Tir. : 50 ex.

"Le sourire perdu" [Contribution à l'enquête : "Que reste-t-il des années Mitterrand ?"], La Règle du jeu, n° 15, janvier 1995, pp. 169-71.

Michel GUÉRIN, LES QUATRE MOUSQUETAIRES. Essai sur la trilogie de Dumas. Monaco : Éditions du Rocher, 1995. Vol. br., 20 x 13 cm, IV-150 pp., ach. d'impr. décembre 1994. [Préface de D.F. : "Dumas tel qu'en lui-même", pp. I-IV.]

"Les voix du ciel : un paradis perdu", Vogue, n° 753, février 1995, pp. 46-7.

"Le Sud au coeur" [Julien Green, Oeuvres complètes, t. VII, et Dixie], Le Nouvel Observateur, n° 1578, 2 février 1995, p. 76.

"Y a-t-il une vie après Callas ?" [Lucia di Lammermoor de Donizetti à l'Opéra-Bastille], Le Nouvel Observateur, n° 1578, 2 février 1995, p. 84.

Saint-PÉtersbourg, le RÊve de Pierre. Préface de Dominique Fernandez. [Oeuvres de Pouchkine, Merejkovski, Dumas, Gogol, Dostoïevski, Kessel et Aldanov.] Paris : Omnibus, 1995. Vol. br., 20 x 13 cm, XXVI-1174 pp., ach. d'impr. janvier 1995. [D. F., "Le mythe littéraire de Saint-Pétersbourg", pp. I-XVIII.]

OeUVRES ROMANESQUES ET THÉÂTRALES. Textes réunis et présentés par Céline Dhérin, Laure Nicolas et Claude Martin. II : Prométhée, Porporino ou les Mystères de Naples, L'Étoile rose. S. l. : Au Banquet des Anges, Giacomo Serpotta éd., 1995. Vol. br., 20,5 x 14 cm, VIII-580 pp., ach. d'impr. Janvier 1995 (Impr. de l'Université Lumière, Lyon). Tir. : 50 ex.

"La fourvoyée" [La Traviata de Verdi à la Fenice], TéléObs/Le Nouvel Observateur, n° 1580, 16 février 1995, p. [51].

"L'amour coupable" [Un bal masqué de Verdi à Covent Garden], Télé Obs/Le Nouvel Observateur, n° 1584, 16 mars 1995, p. [51].

ESSAIS. Textes réunis et présentés par Céline Dhérin, Laure Nicolas et Claude Martin. II : Le Mythe de l'Amérique chez les intellectuels italiens de 1930 à 1950, L'Opéra, psychodrame de la société italienne, L'Arbre jusqu'aux racines. S. l. : Au Banquet des Anges, Giacomo Serpotta éd., 1995. Vol. br., 20,5 x 14 cm, 344 pp., ach. d'impr. Février 1995 (Impr. de l'Université Lumière, Lyon). Tir. : 50 ex.

"Coup d'éclat" [TV : La Comtesse de Charny, d'Alexandre Dumas], TéléObs/Le Nouvel Observateur, n° 1586, 30 mars 1995, p. [51].

DANS LA MAIN DE L'ANGE. Roman. Monaco : Éditions du Rocher, 1995, coll. « Prince Pierre de Monaco ». [Présentation de S.A.S. Caroline de Monaco.] Vol. rel., 22,5 x 14 cm, 456 pp., ach. d'impr. mars 1995 Tir. 2000 ex. num. de 1 à 2000 et 15 ex. rel. pleine peau de HC 1 à HC 15.

"Mes souvenirs de Pontigny" (Propos recueillis par Céline Dhérin et Claude Martin), Bulletin des Amis d'André Gide, n° 106, avril 1995, pp. 279-85.

"Le laboratoire de Simenon" [Simenon, À la conquête de Tigy], Le Nouvel Observateur, n° 1588, 13 avril 1995, p. 104.

OeUVRES ROMANESQUES ET THÉÂTRALES. Textes réunis et présentés par Céline Dhérin, Laure Nicolas et Claude Martin. III : Une fleur de jasmin à l'oreille, Signor Giovanni, Le Voyageur enchanté, Dans la main de l'ange. S. l. : Au Banquet des Anges, Giacomo Serpotta éd., 1995. Vol. br., 20,5 x 14 cm, VIII-510 pp., ach. d'impr. Avril 1995 (Impr. de l'Université Lumière, Lyon). Tir. : 50 ex.

'Le roman noir de la terreur rouge' [Vassili Axionov, Une saga moscovite], Le Nouvel Observateur, n° 1590, 27 avril 1995, pp. 98-9.

'L'air de la pâmoison' [Maria Callas à Covent Garden, 1962], TéléObs/ Le Nouvel Observateur, n° 1590, 27 avril 1995, p. [6].

'Et Colomb découvrit Fuentes' [Carlos Fuentes, L'Oranger], Le Nouvel Observateur, n° 1594, 25 mai 1995, p. 120.

Alexandre DUMAS, ASCANIO. Roman. Préface de Dominique Fernandez. Paris : Christian de Bartillat, 1995. Vol. br., 22,5 x 14 cm, 511 pp., ach. d'impr. Mai 1995 (Impr. Firmin-Didot, Mesnil-sur-l'Estrée). [D. F., 'Dumas, martyr de l'écriture', pp. 9-26.]

’Dos espejos en la carretera : Michel Tournier — Dominique Fernandez’ [texte, trad. en espagnol par Amaya Torrecilla, d’un débat tenu à l’Institut Français de Barcelone le 23 mars], Quimera [Barcelone], n° 136, mai 1995, pp. 20-8.

’Orgasme, extase, folie (Sur Vincenzo Bellini)’ [Les Puritains], La Grange [Journal du Cercle du Grand Théâtre de Genève], n° 30, mai-juin 1995, p. 2.

’Apulie, un balcon sur la Méditerranée’, Muséart, n° 51, juin 1995, pp. 36-8. [ ® La Perle et le Croissant, 1995, pp. 55-68]

’Les petites douceurs de Bellini’ [Les Capulets et les Montaigus à l’Opéra-Bastille], Le Nouvel Observateur, n° 1596, 8 juin 1995, p. 114.

’Le bel canto de Jean-Jacques Rousseau’ [Oeuvres complètes, t. V : Écrits sur la musique, la langue et le théâtre], Le Nouvel Observateur, n° 1597, 15 juin 1995, p. 108.

’Castel del Monte, l’octogone étoilé’, Qantara [Magazine des cultures arabes et méditerranéennes de l’Institut du Monde Arabe, juin 1995], pp. 44-6.011011[ ® Voyage d’Italie, 1998, pp. 87-9]

’Verdi sans emphase’ [Otello], TéléObs/Le Nouvel Observateur, n° 1598, 22 juin 1995, p. [35].

’[Pour ou contre l’activisme homosexuel ?] Le courage est individuel’, Le Nouvel Observateur, n° 1600, 6 juillet 1995, p. 75.

’Dostoïevski sans larmes’ [J. M. Coetzee, Le Maître de Pétersbourg], Le Nouvel Observateur, n° 1603, 27 juillet 1995, p. 66.

’Marguerite au miroir’ [Marguerite Yourcenar, Lettres à ses amis et quelques autres], Le Nouvel Observateur, n° 1606, 17 août 1995, pp. 56-7.

’Fatras celtique’ [Philippe Le Guillou, Livres des guerriers d’or], Le Nouvel Observateur, n° 1607, 24 août 1995, pp. 58-9.

’La belote du dragon’ [Bernard Chambaz, L’Orgue de Barbarie], Le Nouvel Observateur, n° 1607, 24 août 1995, p. 59.

’Les béquilles de l’archiviste’ [Patrick Roegiers, Hémisphère Nord], Le Nouvel Observateur, n° 1609, 7 septembre 1995, p. 87.

’Touiller la marmelade’ [Tchaïkovski, Eugène Onéguine], TéléObs/Le Nouvel Observateur, n° 1609, 7 septembre 1995, p. [51].

’La Parole aux lecteurs. Rennes et Dominique Fernandez’ [Lettre de M. Gérard Lacote et réponse de D. F.], Le Nouvel Observateur, n° 1610, 14 septembre 1995, p. 50.

’Mes ladies en sous-sol’ [Jacqueline Harpman, Moi qui n’ai pas connu les hommes], Le Nouvel Observateur, n° 1610, 14 septembre 1995, p. 101.

LA PERLE ET LE CROISSANT. L’Europe baroque, de Naples à Saint-Pétersbourg. Photographies de Ferrante Ferranti. Paris : Plon, coll. “Terre Humaine”, 1995. Vol. br. ou rel. toile noire sous jaqu. ill., 20 x 13 cm, 623 pp., ach. d’impr. sept. 1995 (Normandie Roto Impression, Lonrai). © Michel Tournier, ’Dominique Fernandez, le pèlerin du baroque’, *Le Nouvel Observateur,* n° 1612, 28 septembre 1995, pp. 112-3 ; [Anon.], *La Quinzaine littéraire,* n° 678, 1er octobre 1995, p. 4 ; Hector Bianciotti, ’La sonorité des pierres’, *Le Monde des livres,* 13 octobre 1995, p. I ; François Baudot, *Elle,* 16 octobre 1995, p. 00 ; Jean Pierrard, ’La fièvre baroque’, *Le Point,* n° 1206, 28

octobre 1995, p. 122 ; Michèle Leloup, 'Les Rouletabille du baroque', *L'Express,* n° 0000, 9 novembre 1995, pp. 132-3 ; Jean-Luc Douin, 'Le pèlerin du baroque', *Télérama,* n° 2394, 29 novembre 1995, p. 16 ; Gilles Martin-Chauffier, 'La promenade de Dominique Fernandez à travers l'Europe baroque', *Paris-Match,* n° 2429, 14 décembre 1995, pp. 5-7 ; Claude Martin, 'De Naples à Saint-Pétersbourg', *Magazine littéraire,* n° 339, janvier 1996, pp. 68-9 ; Laurent Dandrieu, 'La fortune du baroque', *Spectacle du Monde,* janvier 1996, pp. 67-72.

'Un *Nabucco* presque parfait' [*Nabucco* de Verdi à l'Opéra-Bastille], *Le Nouvel Observateur,* n° 1611, 21 septembre 1995, p. 114.

Peter SIS : *LES TROIS CLÉS D'OR DE PRAGUE.* Traduit du tchèque par Rolande Anderson. Paris : Grasset/Jeunesse, 1995. Vol. rel., 30 x 26 cm, 59 pp. non ch., ach. d'impr. Septembre 1995. [Préface de D. F., pp. [1].]

'Sade en liberté' [Sade, *Voyage d'Italie* et *Oeuvres,* t. II], *Le Nouvel Observateur,* n° 1613, 5 octobre 1995, pp. 132-3. [ ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 534-6]

'La perle et le croissant' [Extrait du livre, pp. 547-61, suivi d'une brève présentation de l'ouvrage par D. Be[rmond]], *Lire,* n° 239, octobre 1995, pp. 142-6.

'Mise à mort à Venise' [Régis Debray, *Contre Venise*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1614, 12 octobre 1995, p. 136.

'Denon, vivant' [Philippe Sollers, *Le Cavalier du Louvre, Vivant Denon*], *Le Monde des livres,* 20 octobre 1995, p. III.

'Flaubert', *Bulletin du Grand Livre du Mois,* été 1995.

Pier Paolo Pasolini, *Poèmes de jeunesse et quelques autres.* Préface et choix de Dominique Fernandez. Traduction de Nathalie Castagné et Dominique Fernandez. Édition bilingue avec l'original frioulan. Paris : Gallimard, coll. "Poésie", 1995. Un vol. br., 18 x 11 cm, 228 pp., ach. d'impr. 3 oct. 1995 (Impr. Bussière, Saint-Amand). [ ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 391-401]

'Michel Vassallucci', plaquette d'hommage à Michel Vassallucci, Amsterdam : Arena, 1995 (éd. hors commerce).

'Le miracle Makine' [Andreï Makine, *Le Testament français*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1616, 26 octobre 1995, p. 112.

'Fontaines de Rome', *Fairlines,* n° 2, automne 1995, pp. 000.

'Un art du plaisir et de l'exubérance [Propos recueillis par Marina Vazaca]', *L'Invitation* [Institut Français de Bucarest], octobre 1995, p. 11.

'Les Fils prodigues du Mexique', *ALFIL* [Mexico], 1995, pp. 34-6. [Texte français original du n° 1799.]

*LE MUSÉE IDÉAL DE STENDHAL.* Oeuvres et citations choisies par Ferrante Ferranti. Paris : Stock, 1995. Un vol. rel. toile noire sous jaqu. ill., 28 x 22 cm, 240 pp., sans ach. d'impr. (Impr. Rotolindo Lombarda). [D. F., 'Primo il cuore, prima l'emozione', pp. 9-56.] © Roland Le Mollé, *Le Dauphiné libéré,* 19 novembre 1995 ; Thomas Pignot, 'Stendhal ou l'amour de l'art', *Point de vue,* n° 2469, 28 novembre 1995, pp. 54-7 ; Louis Seguin, 'Une place pour l'exception', *La Quinzaine littéraire,* n° 683, 16 novembre 1995, pp. 14-5 ; Roland Le Mollé, 'Stendhal et le bonheur dans la peinture', *Le Dauphiné libéré,* 14 décembre 1995 ; [Anon.], *Lire,* n° 241, décembre 1995-janvier 1996, p. 67 ; Frédéric Vitoux, 'Au bonheur de Stendhal', *Le Nouvel Observateur,* n°

1631, 8 février 1996, p. 86 ; Philippe Berthier, *L'Année Stendhal* (Paris : Klincksieck), n° 1, 1997, pp. 169-71.

'[Éloge de la brièveté]', *France 3 : Un livre, un jour, 1001* e *émission* [octobre 1995], pp. 11-2.

'Les thèmes d'un théorème' [à propos de *Pasolini l'enragé,* documentaire TV de J.-Fr. Fieschi], *TéléObs/Le Nouvel Observateur,* n° 1617, 2 novembre 1995, p. [37].

'Duel d'amour', brochure-programme de l'Opéra-Bastille pour *Eugène Onéguine* de Tchaïkovski, 4 novembre 1995.

'Le sacre de Tchaïkovski' [*Onéguine* à l'Opéra-Bastille], *Le Nouvel Observateur,* n° 1619, 16 novembre 1995, p. 126.

[Texte dans le livret de présentation du CD Claves 50-9521, novembre 1995] *Sacred Music from 18th Century Brazil / Ensemble Turicum on historical instruments, dir. Luiz Alves Da Silva,* p. 10 [Trad. anglaise, par Mark Manion, p. 5, et allemande, par Mathias Weibel, p. 14].

'Les révolutions russes' [D. S. Likhatchev, *La Sainte Russie* ; Alexandre Orloff, *Saint-Pétersbourg, l'architecture des tsars* ; *L'Ermitage, chefs-d'oeuvre des collections du musée* ; Jean-Claude Marcadé, *L'Avant-Garde russe* ; Carlo Omo, *Iakov Tchernikhov*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1623, 14 décembre 1995, p. 124.

Joseph ROTH, *LA CRYPTE DES CAPUCINS. Roman.* Traduit de l'allemand par Blanche Gidon. Préface de Dominique Fernandez. Paris : Éditions du Seuil, coll. 'Points' n° 196, 1995. Un vol. br., 18 x 11 cm, 187 pp., sans ach. d'impr. (Impr. Bussière Camedan, Saint-Amand). [D. F., 'Le Beau Danube noir', pp. 1-6.] © Paola MULAZZANI, *Dominique Fernandez e l'Italia.* Tesi di laurea (sous la dir. du Prof. Giovanni Bogliolo). Urbino : Università degli Studi di Urbino, 1995. Vol. br., 29,7 x 21 cm, 250 pp.

# 1996

Anonyme Triestin, LE SECRET. Roman. Traduit de l'italien par Jean et Marie-Noëlle Pastureau. Préface de Dominique Fernandez. Paris : Éditions du Seuil, 1996. Un vol. br., 20,5 x 14 cm, 409 pp., sans ach. d'impr. (Impr. Bussière Camedan, Saint-Amand). [D. F., 'Décadence et vitalité', pp. I-V.]

[ ® Voyage d'Italie, 1998, pp. 619-22]

'Théophile le magicien' [Th. Gautier, Oeuvres], Le Nouvel Observateur, n° 1627, 11 janvier 1996, p. 65.

'Vasari le Renaissant' [R. Le Mollé, Giorgio Vasari, l'homme des Médicis], Le Nouvel Observateur, n° 1629, 25 janvier 1996, p. 78.[ ® Voyage d'Italie, 1998, pp. 625-6]

'Le grand air du Kirov' [La Forza del Destino, Le Prince Igor et Le Joueur], Le Nouvel Observateur, n° 1632, 15 février 1996, p. 92.

'Rue Saint-Benoît' [hommage à Marguerite Duras], Le Nouvel Observateur, n° 1635, 7

mars 1996, p. 84.

'Prague mon amour' [Sylvie Germain, Éclats de sel], Le Nouvel Observateur, n° 1636, 14 mars 1996, p. 100.

'Deux soirs à l'Opéra' [Don Carlos de Verdi au Châtelet et Cosi fan tutte de Mozart à l'Opéra-Garnier], Le Nouvel Observateur, n° 1636, 14 mars 1996, p. 107.

'Le grand air de la puberté' [Mithridate, de Mozart], TéléObs/Le Nouvel Observateur, n° 1636, 14 mars 1996, p. [51].

'Manon Lescaut dans le Mato Grosso' [John Updike, Brésil], Le Nouvel Observateur, n° 1637, 21 mars 1996, p. 118.

'Le symphoniste pathétique' [Eugène Onéguine, de Tchaïkovski], Télé-Obs/Le Nouvel Observateur, n° 1637, 21 mars 1996, p. [53]. [Texte du n° 1790, republié à la seule initiative du magazine.]

LE DERNIER DES MÉDICIS. Roman. Paris : Bernard Grasset / Librairie Gé&nérale Française, coll. 'Le Livre de poche' n° 13928, 1996. Vol. br., 18 x 11 cm, 320 pp., ach. d'impr. mars 1996 (Impr. Brodard et Taupin, La Flèche).

'Une fête pour l'opéra' [Un Turc en Italie, de Rossini, au Théâtre des Champs-Élysées], Le Nouvel Observateur, n° 1640, 11 avril 1996, p. 118.

'Le mystère Chimo' [Chimo, Lila dit ça], Le Nouvel Observateur, n° 1642, 25 avril 1996, p. 116.

'Et vogue Billy Budd !' [Britten, Billy Budd à l'Opéra-Bastille], Le Nouvel Observateur, n° 1642, 25 avril 1996, p. 126.

'Le Cercle de conversation', in LE TEMPS DES CLANS [par douze auteurs], Paris : Éditions du Chêne, 1996, vol. rel., 22,5 x 15 cm, 96 pp., ach. d'impr. avril 1996 (Impr. Cayfosa, Barcelone), pp. 52-61.

'L'empire des castrats' [Farinelli, film de Gérard Corbiau], Télé-Obs/Le Nouvel Observateur, n° 1643, 2 mai 1996, pp. [4-6].[ ® Voyage d'Italie, 1998, pp. 140-3]

'Pasolini Roma', Télé-Obs/Le Nouvel Observateur, n° 1644, 9 mai 1996, p. [3]. [Texte identique au n° 1852.]

'Dans l'ombre de Tchekhov' [Ludmila Oulitskaïa, Sonietchka ; Mark Kharitonov, Les Deux Ivan et Un mode d'existence], Le Nouvel Observateur, n° 1647, 30 mai 1996, p. 118.

'Le marquis des audaces' [Anka Muhlstein, Astolphe de Custine], Le Nouvel Observateur, n° 1650, 20 juin 1996, p. 98. © Alain Ménil, 'Le sida sans détours ni transcendance. Critique de l'interprétation et de ses grands prêtres', *Les Temps Modernes,* n° 588, juin-juillet 1996, pp. 1-86 [Sur une dizaine de pages, violente prise à partie de D. F. pour ses positions sur le sida dans ses art. du 18 février 1993 dans *Le Nouvel Observateur* et du 10 avril 1992 dans *Le Monde*.]

'Amado le bien-aimé' [Jorge Amado, *Navigation de cabotage,* et Zélia Gattai, *Le Temps des enfants*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1653, 11 juillet 1996, p. 78.

'Un classique brésilien' [Erico Verissimo, *Le Temps et le Vent*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1653, 11 juillet 1996, p. 78.

'À quoi rêvent les nymphettes' [Régine Detambel, *La Verrière*], *Le Nouvel Observateur,*

n° 1659, 22 août 1996, pp. 58-9.

'Un psy à Moscou' [Isabelle Hausser, *Les Magiciennes de l'âme*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1660, 29 août 1996, p. 63.

'Tchaïkovski en toutes lettres ' [*Tchaïkovski au miroir de ses écrits,* textes choisis, traduits et présentés par André Lischke], *Le Nouvel Observateur,* n° 1661, 5 septembre 1996, p. 92.

Ferrante Ferranti, *BAROQUES : LES CHEMINS DU NOUVEAU MONDE. Photographies.* S.l.n.d., vol. br., 24 x 20 cm, 60 pp. non ch., ach. d'impr. [Septembre] 1996 (Impr. Fontaine). [Catalogue d'une exposition présentée pour la première fois au XVII$^{e}$ Festival d'Ambronay. Préface de D. F., 'Exubérance et mélancolie', p. [4].]

'Nicolas II, tsar et martyr' [Hélène Carrère d'Encausse, *Nicolas II*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1664, 26 septembre 1996, p. 128.

*OeUVRES ROMANESQUES ET THÉÂTRALES.* Textes réunis et présentés par Céline Dhérin, Laure Nicolas et Claude Martin. *IV : L'Amour, Le Rapt de Perséphone, La Gloire du paria, Gourmandise.* S. l. : Au Banquet des Anges, Giacomo Serpotta éd., 1996. Vol. br., 20,5 x 14 cm, VIII-446 pp., ach. d'impr. Octobre 1996 (Impr. de l'Université Lumière, Lyon). Tir. : 50 ex.

'Détestable Cosima...' [Françoise Giroud, *Cosima la sublime*], *Le Nouvel Observateur,* n°1666, 10 octobre 1996, p. 110.

*SAINT-PÉTERSBOURG.* Photographies de Ferrante Ferranti. Paris : Stock, 1996. Vol. rel. toile noire sous jaquette ill., 32 x 26 cm, 175 pp., ach. d'impr. octobre 1996 (Impr. Rotolino, Italie). © Didier Jacob, *Le Nouvel Observateur,* n° 1673, 28 novembre 1996, p. 151 ; [Anon.], *Lire,* n° 251, décembre 1996—janvier 1997, p. 76 ; Hugo Marsan, 'L'art de trop aimer', *Ex Aequo,* n° 2, décembre 1996, p. 51 ; H[ugo] M[arsan], *Le Monde des livres,* 13 décembre 1996, p. VII.

'Platonov le maudit' [Andreï Platonov, *Tchevengour* et *Moscou heureuse*], *Le Nouvel Observateur,* n°1668, 24 octobre 1996, pp. 126-7.

'L'éros contrarié' [*Eugène Onéguine,* de Tchaïkovski], *TéléObs/Le Nouvel Observateur,* n° 1668, 24 octobre 1996, p. [53]. [Texte des n$^{os}$ 1790 et 1867, republié à la seule initiative du magazine.]

Dominique FERNANDEZ — Ferrante FERRANTI, *LECCE. JOURNAL D'UN VOYAGE.* Fotografie di Ferrante Ferranti. Testo di Dominique Fernandez. A cura di Andrea Cali. Lecce : Argo / Alliance Française, 1996. Vol. br., 15 x 10 cm, 37 pp. n. ch., ach. d'impr. Octobre 1996 (Gioffreda, Maglie). [Texte de D.F., p. [7].]

Sandro PENNA, *UN PEU DE FIÈVRE.* Traduit de l'italien par René de Ceccatty. Paris : Bernard Grasset, 'Les Cahiers Rouges' (n° 239), 1996. Vol. br., 19 x 12 cm, 156 pp., ach. d'impr. Octobre 1996 (Firmin-Didot, Mesnil-sur-l'Estrée). [Préface de D. F., pp. 9-12.] [ ® *Voyage d'Italie,* 1998, p. 424]

'Damoiseaux et soldats', *El Retorno de los Ángeles / Le Retour des Anges : Barroco de las cumbres en Bolivia / Baroque des cimes en Bolivie* [catalogue de l'exposition de la chapelle de la Sorbonne], s. l. : Unión Latina / Union Latine, 1996 (vol. br., 27 x 23 cm, 271 pp., ach. d'impr. Novembre 1996, Impr. Mame, Tours), pp. 92-5 [trad. espagnole en regard].

'Un Schubert simplet' [Peter Härtling, *Schubert*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1672, 21

novembre 1996, p. 132.

'*Les Chemins du baroque dans le Nouveau Monde,* par Alain Pacquier', *Le Nouvel Observateur,* n° 1673, 28 novembre 1996, p. 151.

*VOYAGES.* Textes réunis et présentés par Céline Dhérin, Laure Nicolas et Claude Martin. *III : Séville, L'Or des Tropiques, Sept Visages de Budapest, La Magie blanche de Saint-Pétersbourg, Prague et la Bohême, La Saint-Pétersbourg d'Andreï Martynov, Écrits divers.* S. l. : Au Banquet des Anges, Giacomo Serpotta éd., 1996. Vol. br., 20,5 x 14 cm, VIII-456 pp., ach. d'impr. Novembre 1996 (Impr. de l'Université Lumière, Lyon). Tir. : 50 ex.

'Divine surprise. À propos du *Ravissement de sainte Madeleine* de Philippe de Champaigne', *Découvrir, aimer, partager les chefs-d'oeuvre des musées de France* (5 fasc. 24 x 21 cm sous coffret, éd. Alain de Gourcuff pour la Banque Nationale de Paris, novembre 1996), fasc. Le Ravissement de sainte Madeleine, pp. 13-6.

Hugues CUENOD, *D'UNE VOIX LÉGÈRE. Entretiens avec François Hudry.* Préface de Dominique Fernandez. Lausanne-Paris : La Bibliothèque des Arts, coll. 'Paroles vives', 1996. Vol. br., 17 x 12 cm, 191 pp. + 8 pp. ill. h.-t., ach. d'impr. novembre 1996 (IRL, Renens). [D. F., 'Hugues Cuenod et son Socrate', pp. 5-8.]

'Alexandre Dumas napolitain' [Al. Dumas, *La San Felice*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1674, 5 décembre 1996, pp. 134-5.

*TRIBUNAL D'HONNEUR. Roman.* Paris : Grasset, 1997. Vol. br., 22,5 x 14 cm, 511 pp., ach. d'impr. décembre 1996 (Impr. Bussière Camedan Impr., Saint-Amand-Montrond). Tir. sur Vélin chiffon de Lana de 25 ex. num. de 1 à 15 et de H.C. I à H.C. X. [Mise en vente le 7 janvier 1997.] Trad. brésilienne (Rio de Janeiro, 1999) ; trad. allemande (Cologne, 1999) ; trad. russe (2000). © François Nourissier, 'Dominique Fernandez et l'affaire Tchaïkovski', *Le Figaro Magazine,* 4 janvier 1997, p. 76 ; André Brincourt, 'Fernandez : Tchaïkovski et ses juges', *Le Figaro littéraire,* 9 janvier 1997, p. 4 ; Anne Pons, 'Saint-Pétersbourg, mon amour', *L'Express,* n° 2375, 9 janvier 1997, p. 85 ; Pierre Lepape, 'Tchaïkovski sans pathétique', *Le Monde des livres,* 10 janvier 1997, p. II ; Philippe Nourry, 'L'énigme Tchaïkovski', *Le Point,* n° 1269, 12 janvier 1997, p. 78 ; Didier Jacob, 'La symphonie Fernandez', *Le Nouvel Observateur,* n°1681, 23 janvier 1997, p. 92 ; Hugo Marsan, 'Tchaïkovski ou la gloire du paria', *Ex aequo,* n° 4, février 1997, pp. 52-' ; Claude Martin, 'Pour l'amour de Saint-Pétersbourg', *Magazine littéraire,* n° 351, février 1997, pp. 70-1 ; M[acha] S[éry], *Écrivain Magazine,* n° 8, février-mars 1997, p. 54 ; Hélène Carrère d'Encausse, 'La deuxième mort de Tchaïkovski', *Paris-Match,* n° 2492, 27 février 1997, p. 8.

*DIALOGUE DE FLORENCE ET DE L'ANGE.* Illustrations de Sergio Birga. S. l. : Les Pages du Relais, s. d. Vol. en ff., 26 x 17 cm, 16 pp. n. ch.. Tir. à 60 ex. sur Arches, dont 15 avec une suite signée par l'artiste. © Eva DA SILVA LIMA, *L'Image de la Femme dans l'oeuvre romanesque de Dominique Fernandez.* Thèse de doctorat (sous la dir. du Prof. Claude Martin). Lyon : Univ. Lumière (Lyon II), 18 juin 1996. Vol. br., 29,7 x 21 cm, IV-336 pp. Eva DA SILVA LIMA, 'Dominique Fernandez : tel enfant, telle oeuvre', *Intercâmbio* (Porto : Institudo de Estudos Franceses da Universidade do Porto, Fundação Eng. António de Almaida), n° 7, 1996, pp. 271-92. Lucille CAIRNS, *Privileged Pariahdom : Homosexuality in the Novels of Dominique Fernandez.* Berne-Francfort-New York-Paris-Vienne : Peter Lang, 1996. Vol. br., 22 x 15 cm, 179

pp. (sans ach. d'impr.).

# 1997

'*Promenade en Inde,* par Alexandre Kalda', *Le Nouvel Observateur,* n° 1679, 9 janvier 1997, p. 82.

'Délices chinoises' [*Spectacles curieux d'aujourd'hui et d'autrefois, contes chinois des Ming*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1679, 9 janvier 1997, p. 84.

*LE ROYAUME DE GRENADE. Pièce en trois actes.* [Nouvelle édition, revue]. S. l. [Lyon] : [Impr. de l'Université Lumière,] 1997. Vol. br., 20,5 x 14 cm, 84 pp., ach. d'impr. janvier 1997. Tir. : 20 ex.

Serge Bureau, *Aujourd'hui, la mort.* Montréal : Éditions Fides, 1997. Vol. br., 21,5 x 14 cm, 304 pp., ach. d'impr. janvier 1997. ['Le sida. Entretien avec Dominique Fernandez', pp. 121-36.]

'Tribunal d'honneur' [extrait du livre, pp. 87-92, suivi d'une brève présentation signée D[idier] S[énécal]], *Lire,* n° 252, février 1997, pp. 54-8.

'Melville vent debout !' [*Oeuvres I* d'Herman Melville], *Le Nouvel Observateur,* n° 1682, 30 janvier 1997, pp. 92-3.

'Une novice à la Criminelle' [Françoise Mallet-Joris, *La Maison dont le chien est fou*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1687, 6 mars 1997, p. 128.

'La Fontaine contre l'État culturel' [Marc Fumaroli, *Le Poète et le Roi. Jean de La Fontaine en son siècle*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1690, 27 mars 1997, p. 124.

'Intervista. Dominique Fernandez, esprit baroque de notre siècle (Propos recueillis par Carl Laliberté)', *Journal de l'Association des Amis d'Antonio Vivaldi* [Lausanne], n° 9, hiver 1997, pp. 4-9.

'À Saint-Pétersbourg, le plaisir des nuits blanches', *Le Figaro Magazine,* 28 mars 1997, p. 102.

'Le gay ghetto' [*La Bibliothèque qui brûle* et *Écorché vif* d'Edmund White], *Le Monde des livres,* 12 avril 1997, pp. I et IV.

'Les fantômes de Leningrad' [*Journal 1901-1929* de Korneï Tchoukovski et *Marina Tsvetaeva, une ferveur tragique,* de Claude Delay], *Le Nouvel Observateur,* n°1693, 17 avril 1997, p. 122.

'L'âme russe à Paris' [Concert de Dmitri Hvorostovski et Olga Borodina], *Le Nouvel Observateur,* n° 1694, 24 avril 1997, pp. 122-3.

'L'ultime victoire d'Amadeo'. Brochure-programme de *La Clemenza di Tito* à l'Opéra-Bastille, 30 avril 1997. [ ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 9-10]

'Madame de Staël contre Napoléon' [Mme de Staël, *Dix Années d'exil*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1697, 15 mai 1997, p. 126.

'Vin sauteur et danse mousseuse', [Dossier de presse de] *Moët & Chandon mécène du*

*Ballet de l'Opéra National de Paris,* mai 1997, pp. 9-14.

'Y a-t-il une musique russe ?', [Brochure-programme des] *34* èmes *Fêtes Musicales en Touraine : Musique russe à la Grange Meslay,* 13-22 juin 1997, pp. 14-5.

'Connaissez-vous Jean-Richard Bloch ?' [J.-R. Bloch, *... Et compagnie*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1702, 19 juin 1997, p. 127.

'L'Italie politique' [Machiavel, *Oeuvres,* et Francesco Guicciardini, *Histoire d'Italie*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1703, 26 juin 1997, p. 93.

*OeUVRES ROMANESQUES ET THÉÂTRALES.* Textes réunis et présentés par Céline Dhérin, Laure Nicolas et Claude Martin. *V : L'École du Sud, Porfirio et Constance (Livre I).* S. l. : Au Banquet des Anges, Giacomo Serpotta éd., 1997. Vol. br., 20,5 x 14 cm, VIII-604 pp., ach. d'impr. Juin 1997 (Impr. de l'Université Lumière, Lyon). Tir. : 50 ex.

'Le siècle des belles lettres' [*Nouvelles du XVII* e *siècle*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1707, 24 juillet 1997, p. 77.

'De vains ébats' [Marc Bonnet, *Sexes*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1711, 21 août 1997, p. 57.

'E morta la Callas', *Le Nouvel Observateur,* n° 1712, 28 août 1997, p. 13. [ ® *Voyage d'Italie,* 1998, pp. 62-3]

'Maréchal, te revoilà !' [Lydie Salvayre, *La Compagnie des spectres*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1712, 28 août 1997, p. 80.

'Berg, peintre maudit' [Philippe Le Guillou, *Les Sept Noms du peintre, vies imaginaires d'Erich Sebastian Berg*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1713, 4 septembre 1997, p. 96.

'Le roman voyageur' [Jean-Philippe Arrou-Vignod, *L'Hymne du cinquième jour* ; Patrick Drevet, *Le Corps du monde*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1716, 25 septembre 1997, p. 126.

*LA PERLE ET LE CROISSANT. L'Europe baroque, de Naples à Saint-Pétersbourg.* Photographies de Ferrante Ferranti. Paris : Plon, coll. "Terre Humaine / Poche", 1997. Vol. br., 18 x 11 cm, 623 pp., ach. d'impr. sept. 1997 (Maury-Eurolivres, Manchecourt).

'Les Fernández de France et leurs racines mexicaines : le fil brisé', *Nouvelles du Mexique* [revue semestrielle de l'Ambassade du Mexique à Paris], 3e époque n° 4, octobre 1997-mars 1998, pp. 18-23.

'On m'a censuré !' [Cervantès, *Don Quichotte*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1717, 2 octobre 1997, p. 124.

'La cage aux femmes'[*Turandot,* de Puccini, à l'Opéra-Bastille], *Le Nouvel Observateur,* n° 1718, 9 octobre 1997, p. 131.

'Stendhal contre la France' [Stendhal, *Paris Londres*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1720, 23 octobre 1997, pp. 124-5.

*VOYAGES.* Textes réunis et présentés par Céline Dhérin, Laure Nicolas et Claude Martin. *IV : La Perle et le Croissant, Saint-Pétersbourg, Écrits divers.* S. l. : Au Banquet des Anges, Giacomo Serpotta éd., 1997. Vol. br., 20,5 x 14 cm, VIII-386 pp., ach. d'impr. Septembre 1997 (Impr. de l'Université Lumière, Lyon). Tir. : 50 ex.

*LE MUSÉE D'ÉMILE ZOLA. Haines et passions .* Oeuvres et citations choisies par

Ferrante Ferranti. Paris : Stock, 1997. Un vol. rel. toile noire sous jaqu. ill., 28 x 22 cm, 240 pp., ach. d'impr. Novembre 1997 (Impr. Rotolindo Lombarda). [D. F., 'Un Italien à Paris', pp. 7-56.] © Yvan Leclerc, *Magazine littéraire,* n° 360, décembre 1997, p. 93.

'Pasternak : pourquoi m'aimes-tu si fort ?' [Pasternak, *Correspondance avec Evquénia*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1723, 13 novembre 1997, p. 132.

'Boulgakov l'incorruptible' [Boulgakov, *Oeuvres I*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1724, 20 novembre 1997, pp. 116-7.

'La Bibliothèque russe' [Valery Brioussov, *Pages du journal d'une femme*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1724, 20 novembre 1997, p. 117.

'L'Errance du Chevalier', *L'Infini,* n° 60, hiver 1997, pp. 19-32.

*TRIBUNAL D'HONNEUR. Roman.* Paris : Le Grand Livre du Mois, 1997. Vol. cart. sous couv. ill., 22,5 x 14 cm, 511 pp., ach. d'impr. Décembre 1997 (Bussière Camedan Impr., Saint-Amand-Montrond). © *Les Mythes de l'Ogre et de l'Androgyne.* Angers : Presses de l'Université d'Angers, coll. 'Recherches sur l'Imaginaire', 1997, vol. br., 20,5 x 14,5 cm, 343 pp. [Carole GIRARD : 'Le mythe de l'Androgyne dans *Porporino ou les Mystères de Naples* de Dominique Fernandez', pp. 153-68 ; 'Lecture durandienne d'une page de *Porporino ou les Mystères de Naples* de Dominique Fernandez', pp. 169-86 ; Sylvaine LOGET : 'Le mythe de l'Androgyne dans *Porporino ou les Mystères de Naples* de Dominique Fernandez et dans *Sarasine* de Balzac', pp. 187-99 ; Françoise DUBOIS-AMELIN : 'Le héros dans *Porporino* de Dominique Fernandez', pp. 201-17 ; Nadia GUILBAULT : 'Le mythe d'Orphée dans *Porporino ou les Mystères de Naples*', pp. 219-31 ; Fabienne SALMON-DEDIEU : 'Le mythe de l'Ogre dans *Porporino ou les Mystères de Naples* de Dominique Fernandez', pp. 233-46]. Aude LOCATELLI, *La Lyre, la Plume et le Temps. Figures de musiciens dans le Bildungsroman.* Tübingen : Max Niemeyer, 1998. [Sur *Porporino.*]

# 1998

'Macé, le lecteur' [Gérard Macé, *Colportage I* et *II*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1730, 1er janvier 1998, p. 63.

'Nouvelle Russie, mode d'emploi' [Georges Nivat, *Regards sur la Russie de l'an VI*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1733, 22 janvier 1998, p. 90.

'Mais qui a tué Pouchkine ?' [Serena Vitale, *Le Bouton de Pouchkine*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1733, 22 janvier 1998, p. 91.

'Sur la solitude' [Réponse à Flaubert], *Le Nouvel Observateur,* n° 1734, 29 janvier 1998, p. 92.

'Mendoza s'égare' [Eduardo Mendoza, *Une comédie légère*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1737, 19 février 1998, p. 95.

*LE VOYAGE D'ITALIE. Dictionnaire amoureux.* Photographies de Ferrante Ferranti. Paris : Plon, 1998. Un vol. cart., couv. ill., cm, 685 pp. + 48 pp. ill. h.-t., ach. d'impr.

Février 1998 (Bussière Camedan Impr., Saint-Amand-Montrond). © Angelo Rinaldi, 'Conversations en Italie', *L'Express,* n° 2436, 12 mars 1998, p. 106 ; François Nourissier, 'L'aventure de la beauté', *Le Figaro Magazine,* 21 mars 1998 ; Philippe Sollers, 'La force italienne', *Le Monde des livres,* 27 mars 1998, pp. I et II ; Frédéric Vitoux, 'Les écrivains de l'Obs', *Le Nouvel Observateur,* n° 1743, 2 avril 1998, p. 109 ; Philippe Nourry, *Le Point,* 29 juin 1998.

'L'enfance de l'art' [Régine Detambel, *Elle ferait battre les montagnes* et *L'Écrivaillon ou l'Enfance de l'écriture*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1739, 5 mars 1998, p. 120.

'Lisez le Brésil !', *Le Nouvel Observateur,* n° 1741, 19 mars 1998, pp. 112-4.

'Coelho de rose' [Paulo Coelho, *L'Alchimiste*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1741, 19 mars 1998, p. 113.

'Maxim Vengerov'. Brochure-programme de la *Soirée Tchaïkovski,* avec l'Orchestre Philharmonique de Novosibirsk et Maxim Vengerov, violon, Paris, Salle Pleyel, 24 mars 1998 (cahier 24 x 17 cm, 20 pp. non ch.), p. [4].

'En Russie, je me suis senti chez moi' (Propos recueillis par Clara Halter), *Les Nouvelles françaises* [mesuel édité par les Amis du Collège Universitaire Français de Moscou], n° 7, mars-avril 1998, pp. 26-7.

'Arrigo Beyle, Milanese', *Fairlines Magazine International,* n° 7, avril 1998, pp. 20-3.

'Mémoires en ruine', préface au livret de présentation de l'exposition de photographies de Ferrante Ferranti, *Mémoires en ruine, Hommage à Piranèse,* Lunéville : Musée du Château, 4 avril—14 juin 1998 (cahier 20,5 x 14 cm, 12 pp. non ch.), pp. [II] et [IV].

'Mange et tais-toi'. Brochure-programme de *L'Italiana in Algeri* de Rossini, Opéra-Bastille, 6 avril 1998, pp. 33-5.

'Le grand réveil de la cité des tsars', *Le Nouvel Observateur,* n° 1744, 9 avril 1998, p. 24.

'Les racines du ciel' [Sylvie Germain, *Tobie des marais* et *Bohuslav Reynek à Petrkov*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1746, 23 avril 1998, p. 122.

'Ma mère Méditerranée', *Le Nouvel Observateur,* n° 1747, 30 avril 1998, p. 122.

'On l'appelle la Bartoli...', *Le Nouvel Observateur,* n° 1747, 30 avril 1998, pp. 138-9.

'Giselle chez Mao' [le Ballet de l'Opéra de Paris à Pékin], *Le Nouvel Observateur,* n° 1758, 7 mai 1998, p. 108.

'Solaire Pierre Herbart' [Pierre Herbart, *Souvenirs imaginaires* et *La Licorne*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1759, 14 mai 1998, p. 154.

'Une Médée russe' [Ludmila Oulitskaïa, *Médée et ses enfants*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1762, 4 juin 1998, p. 138.

'Gay savoir' [Colin Spencer, *Histoire de l'homosexualité*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1763, 11 juin 1998, p. 126.

'Le dernier des Dumas' [Alexandre Dumas, *Les Mohicans de Paris*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1768, 16 juillet 1998, pp. 78-80.

'Une histoire inachevée' (Alexandre Dumas, *La Royale Maison de Savoie*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1768, 16 juillet 1998, p. 78.

'Deux enfants de Dumas' [Paul Féval, *Les Compagnons du silence* ; Arturo

Pérez-Reverte, *Le Capitaine Alatriste*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1768, 16 juillet 1998, p. 80.

'Les compagnons de la Marguerite' [Marguerite Yourcenar, soirée thématique de la chaîne *Arte*], *TéléObs,* n° 1760, 30 juillet 1998, p. 32.

'Dernier été à Baïgora' [Anne Wiazemsky, *Une poignée de gens*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1765, 3 septembre 1998, p. 100.

'La femme de marbre' [Marguerite Yourcenar, soirée thématique de la chaîne *Arte*], *TéléObs,* n° 1765, 3 septembre 1998, p. 28. [Reprise, un peu abrégée, du n° 1964.]

'Qui a peur du PACS ?', *Le Monde,* n° 16676, 8 septembre 1998, p. 14.

'Clichés persans' [Jean-Christophe Rufin, *Sauver Ispahan*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1766, 10 septembre 1998, p. 119.

'Casanova 2000' [Norbert Dodille, *Heliana a disparu*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1766, 10 septembre 1998, p. 120.

'Prise de tête' [Olivier Razel, *Le Temps qu'il faut*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1767, 17 septembre 1998, p. 125.

'Inceste, infantilisme, innocence'. Brochure-programme de *Don Carlo* de Verdi, Opéra-Bastille, 21 septembre 1998.

'Les mains sales' [Hélène Carrère d'Encausse, *Lénine*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1768, 24 septembre 1998, p. 119.

*RHAPSODIE ROUMAINE.* Photographies de Ferrante Ferranti. Paris : Grasset, 1998. Un vol. br., 22,5 x 14 cm, couv. ill., 288 pp., ach. d'impr. septembre 1998 (Impr. Aubin, Ligugé). © Grégoire Leménager, *Le Nouvel Observateur,* n° 1770, 8 octobre 1998, p. 141.

*PALERME ET LA SICILE.* Photographies de Ferrante Ferranti. Paris : Stock, 1998. Vol. rel. toile noire sous jaquette ill., 32 x 26 cm, 159 pp., ach. d'impr. septembre 1998 (Impr. I. M. E., Baume-les-Dames). Trad. italienne : Palerme : Bruno Leopardi, 2000.

'Dumas fantastique', in *Traditions fantastiques ibériques et germaniques,* ouvr. collectif, Amiens : Artois Presses Université, 1998 (ach. d'impr. 3e trim. 1998 [septembre]), pp. 31-40.

'La tragédie russe' [Isabelle Hausser, *La Chambre sourde*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1769, 1er octobre 1998, p. 143.

'Pacs Vobiscum', *Témoignage Chrétien,* n° 2830, 1er octobre 1998.

'La brouette hollandaise' [Patrick Roegiers, *La Géométrie des sentiments*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1770, 8 octobre 1998, p. 126.

'Le chagrin et la honte', *Journal du Dimanche,* 11 octobre 1998.

'Le *J'accuse* de Soljenitsyne' [Alexandre Soljenitsyne, *La Russie sous l'avalanche*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1772, 22 octobre 1998, p. 148.

'Primo Levi, maintenant' [Primo Levi, *Maintenant ou jamais* et *Conversations en entretiens*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1773, 29 octobre 1998, p. 144.

*DICTIONNAIRE DE LA RENAISSANCE.* Préface de Dominique Fernandez. Paris : Albin Michel, *Encyclopædia Universalis,* 1998. Vol. rel., couv. ill., 21,5 x 15 cm, 924 pp. + 16 pp. ill. h.-t., ach. d'impr. octobre 1998 (Impr. Maury, Manchecourt). [D. F.,

'Préface', pp. 5-6.]

'La vieille femme et l'enfant' [Anouar Benmalek, *Les Amants désunis*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1774, 5 novembre 1998, p. 128.

'Lettre ouverte à Bernadette Chirac', *Le Nouvel Observateur,* n° 1775, 12 novembre 1998, p. 59.

'Dostoïevski secret' [Dostoïevski, *Correspondance,* t. I, et *Crime et châtiment, Le Joueur, L'Idiot*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1776, 19 novembre 1998, p. 130.

'Une vie chaotique' [Joseph Frank, *Dostoïevski, les années miraculeuses*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1776, 19 novembre 1998, p. 133.

'Le gourou de l'amour libre' [Claude Martin, *André Gide ou la vocation du bonheur, I*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1780, 17 décembre 1998, p. 128.

'Marseille ville ouverte' [Roger Duchêne et Jean Contrucci, *Marseille*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1781, 24 décembre 1998, p. 82.

# 1999

' Ras le sacré !' [Philippe Le Guillou, *Douze Années dans l'enfance du monde*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1785, 28 janvier 1999, p. 96.

'Une nymphe de Dumas', in *L'Amour des mythes et les mythes de l'amour,* ouvr. collectif, Amiens : Artois Presses Université, 1999 (ach. d'impr. 1er trim. 1999 [janvier]), pp. 00-00.

'Castrats à Versailles' [Patrick Barbier, *La Maison des Italiens*], *Lire,* n° 272, février 1999, p. 106.

'Une littérature de combat' [Alberto Moravia, *Romans* ; Leonardo Sciascia, *Oeuvres complètes, I*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1788, 11 février 1999, p. 98.

'Transes napolitaines' [Concerts de musique napolitaine, Cité de la Musique de Paris], *Le Nouvel Observateur,* n° 1788, 11 février 1999, p. 110.

Jean COCTEAU, *Le Livre blanc et autres textes.* Préface de Dominique Fernandez. Choix des textes et présentation par Bernard Benech. Paris : Le Livre de poche / Passage du Marais, coll. 'Biblio', 1999. Vol. br., 18 x 11 cm, 253 pp., ach. d'impr. février 1999 (Impr. Hérissey). [D. F., 'Le Sexe surnaturel de la beauté', pp. 5-21.]

'Dominique Fernandez : Je n'aurais jamais été écrivain si je ne m'étais pas senti différent' (Interview Catherine Schwaab), *Paris-Match,* n° 2596, 25 février 1999, pp. 4-5.

*LE LOUP ET LE CHIEN. Un nouveau contrat social .* Paris : Pygmalion / Gérard Watelet, 1999. Vol. br., 21,5 x 13 cm, 179 pp., ach. d'impr. février 1999 (Impr. Bussière Camedan, St-Amand-Montrond). © Jacqueline Remy, 'Le Pacs entre chien et loup', *L'Express,* 25 mars 1999 ; Anne Ressat, 'Le Pacs et les loups', *Lire,* n° 274, avril 1999, p. 24.

'Dominique Fernandez : En France, les gays sont suspects' (Propos recueillis par

Annick Geille), *L'Événement,* n° 748, 4 mars 1999, pp. 90-3.

' Dominique Fernandez sur Ferrante Feranti', *Le Jour du Livre* [quotidien gratuit du Salon du Livre], n° 2, 20 mars 1999, p. 4.

'Arguedas, c'est le Pérou' [José Maria Arguedas, *Les Fleuves profonds* ; Mario Vargas Llosa, *L'Utopie archaïque, José Maria Arguedas et les fictions de l'indigénisme*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1794, 25 mars 1999, p. 132.

*LES DOUZE MUSES D'ALEXANDRE DUMAS.* Paris : Grasset, 1999. Vol. br., 22,5 x 14 cm, 333 pp., ach. d'impr. mars 1999 (Impr. Bussière Camedan, St-Amand-Montrond). © Didier Sénécal, 'Alexandre est le plus grand', *Lire,* n° 274, avril 1999, p. 93 ; Francis Lacassin, 'L'éternel retour d'Alexandre Dumas', *Le Figaro littéraire,* 3 juin 1999, p. 3 ; J[ean]-F[rançois] J[osselin], 'L'homme aux douze muses', *Le Nouvel Observateur,* n° 1805, 10 juin 1999, p. 132 ; Yves-Marie Lucot, 'Plaidoyer pour Dumas l'écrivain', *Magazine littéraire,* n° 378, juillet-août 1999, pp. 138-9.

Alexandre DUMAS : *Jacquot sans Oreilles.* Préface de Dominique Fernandez. Paris : Grasset, coll. 'Les Cahiers Rouges' n° 282, 1999. Vol. br., 19 x 12 cm, 181 pp., ach. d'impr. mars 1999 (Impr. Firmin-Didot, Mesnil-sur-l'Estrée). [D. F., 'Préface', pp. 11-3.]

Alexandre DUMAS : *Catherine Blum.* Préface de Dominique Fernandez. Paris : Grasset, coll. 'Les Cahiers Rouges' n° 283, 1999. Vol. br., 19 x 12 cm, 265 pp., ach. d'impr. mars 1999 (Impr. Firmin-Didot, Mesnil-sur-l'Estrée). [D. F., 'Préface', pp. 11-2.]

Alexandre DUMAS : *Les Confessions d'une favorite. Vie de lady Hamilton.* Préface de Dominique Fernandez. Postface de Claude Schopp. Paris : Passage du Marais, 1999. Vol. 20,5 x 14 cm, 768 pp., ach. d'impr. mars 1999 (Impr. France Quercy, Cahors). [D. F., 'La Némésis lesbienne', pp. 11-7.]

'Zacharie a dit...' [John La Galite, *Zacharie*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1795, 1er avril 1999, p. 116.

'Renée Fleming : la voix royale', *Le Nouvel Observateur,* n° 1798, 22 avril 1999, pp. 52-4.

'L'honorée de Balzac' [Roger Pierrot, *Ève de Balzac*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1798, 22 avril 1999, p. 132.

'Pacs, la France à la traîne de l'Europe', *Numéro UNique* [suppl. à *Vert Contact*], mai-juin 1999, pp. 68-9.

'Roberto Alagna : le ténor prolétaire', *Le Nouvel Observateur,* n° 1801, 13 mai 1999, pp. 46-8.

'Roberto Alagna', brochure-programme du récital de la Salle Pleyel, 19 mai 1999.

'La mort de Maria Callas', *L'Express,* n° 2500, 3 juin 1999, pp. 69-72.

'Balzac le jeune' [Balzac, *Premiers Romans*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1807, 24 juin 1999, p. 122.

'Cinéma et littérature', *Prades-Ciné-Rencontres,* juillet 1999.

'Le père du fanatisme' [Pierre Antonetti, *Savonarole*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1809, 8 juillet 1999, p. 97.

'Pouchkine et ses doubles', *Le Nouvel Observateur,* n° 1812, 29 juillet 1999, pp. 72-4.

'Visite privée dans les appartements de Néron', *Vogue,* n° 799, août 1999, pp. 142-5 et 176.

'Le pays des mille et une morts' [Myriam Antaki, *Les Versets du pardon*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1814, 12 août 1999, p. 75.

'Le réveil d'un songe : Cesky Krumlov', *Côté Est,* n° 1, mai 1999, pp. 146-53.

'Bounine, ce bonheur' [Ivan Bounine, *La Vie d'Arseniev*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1816, 26 août 1999, p. 77.

Georges SIMENON — André GIDE : *... Sans trop de pudeur. Correspondance 1938-1950.* Préface de Dominique Fernandez. Édition établie par Benoît Denis. Paris : Omnibus, coll. 'Carnets', 1999. Vol. br., 20 x 13 cm, 237 pp., ach. d'impr. août 1999 (Impr. Bussière, St-Amand-Montrond). [D. F., 'Le romancier et l'homme de lettres', pp. 7-13.]

'La pitié dangereuse' [Jean-Christophe Rufin, *Les Causes perdues*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1818, 9 septembre 1999, p. 122.

Sandro PENNA : *Poésies.* Présentées et traduites par Dominique Fernandez. Paris : Grasset, coll. 'Les Cahiers Rouges' n° 288, 1999. Vol. br., 19 x 12 cm, 181 pp., ach. d'impr. septembre 1999 (Impr. Firmin-Didot, Mesnil-sur-l'Estrée). [D. F., 'Préface', pp. 7-10.]

'Alessandro furioso' [Ph. Beaussant, *Stradella*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1822, 7 octobre 1999, p. 152.

'Détruire, dit-il'. *La Dame de pique,* brochure-programme de l'Opéra Bastille (vol. br., 24 x 16,5 cm, 120 pp.), octobre 1999, pp. 69-72.

'*La Dame de pique*' [sur les représentations de l'opéra de Tchaïkovski à l'Opéra-Bastille], *Le Nouvel Observateur,* n° 1825, 28 octobre 1999, p. 154.

*BOLIVIE.* Photographies de Ferrante erranti. Paris : Stock, 1999. Vol. rel. toile noire sous jaquette ill., 32 x 26 cm, 160 pp., ach. d'impr. octobre 1998 (Impr. I. M. E., Baume-les-Dames).

*TRIBUNAL D'HONNEUR. Roman.* Paris : Bernard Grasset / Librairie Gé&nérale Française, coll. 'Le Livre de poche' n° 14695, 1999. Vol. br., 18 x 11 cm, 637 pp., ach. d'impr. novembre 1999 (Impr. Brodard et Taupin, La Flèche).

'Les passions baroques du petit Aleijadinho', *L'Oeil,* n° 511, novembre 1999, pp. 46-50.

'Bandant le Terrible' [Eisenstein, *Dessins secrets*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1827, 11 novembre 1999, p. 120.

'Un miracle brésilien' [l'exposition 'Brésil baroque' au Petit-Palais], *Le Nouvel Observateur,* n° 1828, 18 novembre 1999, pp. 148-9.

'Nerval, mon frère' [Fl. Delay, *Dit Nerval*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1830, 2 décembre 1999, p. 137.

'La symphonie Stendhal' [Stendhal, *L'Âme et la Musique*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1832, 16 décembre 1999, p. 136.

'C'est la faute à Marais', *Le Nouvel Observateur,* n° 1833, 23 décembre 1999, pp. 104-5.

*NICOLAS.* Roman. Paris : Grasset, 1999. Vol. br., 22,5 x 14 cm, 303 pp., ach. d'impr. décembre 1999 (Impr. Bussière Camedan Impr., Saint-Amand-Montrond). Tir. sur Vélin chiffon de Lana de 25 ex. num. de 1 à 15 et de H.C. I à H.C. X. [Mise en vente le 3 janvier 2000.] © Didier Jacob, 'Les écrivains de l'Obs', *Le Nouvel Observateur,* n° 1836, 13 janvier 2000, p. 93 ; André Brincourt, 'Dominique Fernandez : le chevalier de neige', *Le Figaro littéraire,* 13 janvier 2000, p. 4 ; Baptiste Liger, 'Dominique au lit, Dominique oh la !', *Technikart,* n° 39, février 2000, p. 64.

# 2000

« L'artiste face au pouvoir », brochure – programme de *guerre et paix*, de Prokofiev, à l'Opéra Bastille, 18 février 2000

'Prokofiev prend la Bastille' [*Guerre et Paix* à l'Opéra-Bastille], *Le Nouvel Observateur,* n° 1842, 24 février 2000, p. 121.

'*La Guerre et la Paix*' [à l'Opéra-Bastille], *Le Nouvel Observateur,* n° 1843, 2 mars 2000, p. 128.

'Brève rencontre avec... Olga Borodina : Ouvrir la voix', *Le Nouvel Observateur,* n° 1845, 16 mars 2000, p. 12.

'La folie polar', *Le Nouvel Observateur,* n° 1845, 16 mars 2000, pp. 132-4.

'La mitrailleuse Pelevine', *Le Nouvel Observateur,* n° 1845, 16 mars 2000, p. 134.

'Éloge du peuple russe' [Andreï Makine, *Requiem pour l'Est*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1845, 16 mars 2000, p. 136.

Zhu Cunming -Dominique Fernandez. *LA BEAUTÉ.* Paris : Desclée de Brouwer / Presses littéraires et artistiques de Shanghai, coll. 'Proches Lointains', 2000. Vol. br., 16,5 x 11 cm, 139 pp., ach. d'impr. mars 2000 (Impr. Floch, Mayenne). [D. F., 'La Beauté', pp. 81-134.]

'Des sauvageons chez Gallimard' [Benjamin Berton, *Sauvageons*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1848, 6 avril 2000, p. 146.

*MÈRE MÉDITERRANNÉE.* Nouvelle édition. Photographies de Ferrante Ferranti. Paris : Grasset, 2000. Vol. br., 22,5 x 14 cm, 352 pp., ach. d'impr. avril 2000 (Impr. Polina S. A., Luçon).

'Danse avec l'Histoire' [H. Troyat, *La Ballerine de Saint-Pétersbourg*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1851, 27 avril 2000, p. 145.

'Sous le soleil des Carpates' [Jean Cuisenier, *Mémoire des Carpates*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1853, 11 mai 2000, p. 160.

'L'oubliée de Saint-Pétersbourg' [Irène Némirovsky, *Dimanche,* et Élisabeth Gilles, *Le Mirador*], *Le Nouvel Observateur,* n° 1854, 18 mai 2000, p. 158.

(Bibliographie arrêtée au 31 mai 2000)

# BIBLIOGRAPHIE

## I - LIVRES DE DOMINIQUE FERNANDEZ

Pour les renseignements bibliographiques complets sur les livres répertoriés ci-après, on se reportera à la Bibliographie chronologique donnée *supra* en appendice, sous leur numéro.

### ROMANS

L'Écorce des pierres (n° 57)
L'Aube (n° 97)
Lettre à Dora (n° 182)
Les Enfants de Gogol (n° 193)
Porporino ou les Mystères de Naples (n° 289)
L'Étoile rose (n° 393)
Une fleur de jasmin à l'oreille (n° 443)

Signor Giovanni (n° 504)
Dans la main de l'ange (n° 583)
L'Amour (n° 808)
La Gloire du Paria (n° 902)
L'École du Sud (n° 1347)
Porfirio et Constance (n° 1434)
Le Dernier des Médicis (n° 1679)
Tribunal d'honneur (n° 1899)
Nicolas (n° 2030)

## THÉÂTRE

*L'Arbre et le Fleuve* (n° 1476, inédit en librairie)
*Le Royaume de Grenade* (n° 1468, inédit en librairie)

## OPÉRAS

Le Rapt de Perséphone (n° 898)
Les Chevaliers de la Gorgone (n° 1680, inédit en librairie)

## SCÉNARIOS POUR LA TÉLÉVISION

*Prométhée* (n° 1532, inédit en librairie)
*Le voyageur enchanté* (n° 1508, inédit en librairie)

## VOYAGES

Mère Méditerranée (n° 145)
Les Événements de Palerme (n° 150)
Amsterdam (n° 360)
Les Siciliens (en collaboration avec Ferdinando Scianna et Leonardo Sciascia) (n° 350)
Le Promeneur amoureux, de Venise à Syracuse (n° 444)
Le Volcan sous la ville, promenades dans Naples (n° 625)
Le Banquet des anges, l'Europe baroque de Rome à Prague (n° 721)
Le Radeau de la Gorgone, promenades en Sicile (n° 1024)


"Cyberthèses ou Plateforme" - © Celui de l'auteur ou l'autre

Ailes de lumière (n° 1222)
Séville (n° 1474)
L'Or des tropiques, promenades dans le Portugal et le Brésil baroques (n°1535)
Sept visages de Budapest (n° 1699)
La Magie blanche de Saint-Pétersbourg (n° 1744)
Prague et la Bohême (n° 1782)
La Perle et le Croissant, l'Europe baroque de Naples à Saint-Pétersbourg (n° 1836)
Saint-Pétersbourg (n° 1886)
Rhapsodie roumaine (n° 1973)
Palerme et la Sicile (n° 1974)
Bolivie (n° 2022)

## ESSAIS

Le Roman italien et la crise de la conscience moderne (n° 41)
L'Échec de Pavese (n° 164)
Il Mito dell'America negli intellettuali italiani dal 1930 al 1950 (n° 181)
L'Opéra, psychodrame de la société italienne (n° 1562, inédit en librairie)
L'Arbre jusqu'aux racines, psychanalyse et création (n$^{os}$ 206 et 1510)
Eisenstein, L'Arbre jusqu'aux racines II (n° 326)
La Rose des Tudors (n$^{os}$ 336 et 1236)
Interventi sulla letteratura francese (n° 604)
Le Rapt de Ganymède (n° 1137)
Le Musée idéal de Stendhal (n° 1850)
Le Musée de Zola (n° 1933)
Le Voyage d'Italie, dictionnaire amoureux (n° 1944)
Le Loup et le Chien, un nouveau contrat social (n° 1995)
Les Douze Muses d'Alexandre Dumas (n°1999)
La Beauté (n° 2038)

## TRADUCTIONS

Cesare Pavese, le « vice absurde », de Davide Lajolo (n° 112)
Une étrange joie de vivre et autres poèmes, de Sandro Penna (n° 434)
L'imprésario de Smyrne, de Carlo Goldoni (n° 759)
Poèmes de jeunesse, de Pier Paolo Pasolini (n° 1844)

Poésies, de Sandro Penna (n° 2018)

Pour les titres encore inédits en librairie (*L'Arbre et le Fleuve, Prométhée, Le Voyageur enchanté, Le Royaume de Grenade, Les Chevaliers de la Gorgone* et *L'Opéra, psychodrame de la société italienne*), ainsi que pour certains articles, inédits ou difficilement accessibles dans leur publication originale, nous nous sommes permis de renvoyer à l'édition -hors commerce et confidentielle, tirée à quelques dizaines d'exemplaires -que nous avons entreprise, pour notre plaisir et celui de quelques amis, des

*OeUVRES COMPLÈTES de DOMINIQUE FERNANDEZ.* Textes réunis et présentés par Céline Dhérin, Laure Nicolas et Claude Martin. La Grange-Berthière : Au Banquet des Anges, 1993-2001. 25 vol. br., 20,5 x 14, 5 cm, contenant (les tomes 7, 12, 16, 17, 24 et 25 n'ont pas encore paru) :

1. Oeuvres romanesques & théâtrales I : L'Arbre et le Fleuve, L'Écorce des pierres, L'Aube, Lettre à Dora, Les Enfants de Gogol, L'Amour sorcier, Le Bar de la Poterne.591 pp. (1994)

2. Oeuvres romanesques & théâtrales II : Prométhée, Porporino ou les Mystères de Naples, L'Étoile rose, L'Illumination d'une petite fille moderne.VIII-577 pp. (1995)

3. Oeuvres romanesques & théâtrales III : Une fleur de jasmin à l'oreille, Signor Giovanni, Le Voyageur enchanté, Dans la main de l'Ange.VIII-507 pp. (1995)

4. Oeuvres romanesques & théâtrales IV : L'Amour, Le Rapt de Perséphone, La Gloire du Paria, Gourmandise.VIII-443 pp. (1996)

5. Oeuvres romanesques & théâtrales V : L'École du Sud, Porfirio et Constance (I).011VIII-603 pp. (1997)

6. Oeuvres romanesques & théâtrales VI : Porfirio et Constance (II), Le Royaume de Grenade, Les Chevaliers de la Gorgone, Le Dernier des Médicis, Le Cercle de conversation, Dialogue de Florence et de l'Ange.VIII-532 pp. (2000)

7. Oeuvres romanesques & théâtrales VII : Tribunal d'honneur, Nicolas, Prières d'insérer. III-612 pp. (2000)

8. Voyages I : Mère Méditerranée, Les Événements de Palerme, La Rose des Tudors, Amsterdam, Le Volcan sous la ville, Écrits divers 1965-1983.VIII-501 pp. (1993)

9. Voyages II : Le Banquet des Anges, Budapest, Le Radeau de la Gorgone, Ailes de

lumière, Écrits divers 1984-1989.505 pp. (1994)

10. Voyages III : Séville, L'Or des Tropiques, Sept Visages de Budapest, La Magie blanche de Saint-Pétersbourg, Prague et la Bohême, La Saint-Pétersbourg d'Andreï Martynov, Écrits divers 1990-1994VIII-451 pp. (1996)

11. Voyages IV : La Perle et le Croissant, Saint-Pétersbourg, Écrits divers 1994-1997. III-386 pp. (1997)

12. Voyages V : Rhapsodie roumaine, Palerme et la Sicile, Bolivie, Écrits divers 1998-2000. Prières d'insérer.VIII-314 pp. (2000)

13. Essais I : Le Roman italien et la crise de la conscience moderne, L'Échec de Pavese.561 pp. (1995)

14. Essais II : Le Mythe de l'Amérique chez les intellectuels italiens de 1930 à 1950, L'Opéra, psychodrame de la société italienne, L'Arbre jusqu'aux racines.341 pp. (1995)

15. Essais III : Eisenstein, Le Rapt de Ganymède, Le Musée idéal de Stendhal, Le Musée idéal de Zola. 95 pp. (2000)

16. Essais IV : Le Voyage d'Italie.

17. Essais V : Le Loup et le Chien, Les Douze Muses d'Alexandre Dumas, La Beauté, Prières d'insérer.

18. Lectures I : Articles, préfaces et entretiens 1951-1967. Index.X-543 pp. (1993)

19. Lectures II : Articles, préfaces et entretiens 1968-1977. Index.VIII-543 pp. (1993)

20. Lectures III : Articles, préfaces et entretiens 1978-1984. Index.VIII-567 pp. (1993)

21. Lectures IV : Articles, préfaces et entretiens 1985-1990. Index.VIII-577 pp. (1993)

22. Lectures V : Articles, préfaces et entretiens 1991-1993. Compléments. Index.X-537 pp. (1994)

23. Musique en chambre : Critiques de disques 1977-1993. Index.VIII-509 pp. (1994)

24.

Lectures VI -Musique en chambre : Articles, préfaces et entretiens 1994-1998, Critiques de disques 1994. Index.

25.

Lectures VII : Articles, préfaces et entretiens 1999-2000.

# II - OUVRAGES SUR DOMINIQUE FERNANDEZ

## MONOGRAPHIE ET ENSEMBLES D'ARTICLES

*Le Courrier français* n° 6, septembre 1994, pp. 16-38 : « Dossier : Dominique Fernandez ».

[Claude Martin, « "Prestige et infamie" : un grand romancier français » ; Céline Dhérin, « Le plaisir et l'exigence : L'Amour (roman, 1986) » ; Repères biographiquers ; les livres de D. F. ; « Dominique Fernandez par lui-même » (reproduction du n°1114), « Qui étais-je ? » (pp. 23-30 de *Porporino*), n° 288 ; illustrations.]

- Lucille CAIRNS, *Privileged Pariahdom, Homosexuality in the Novels of Dominique Fernandez,* Bern : Peter Lang, 1996.

[Cet ouvrage propose une analyse thématique minutieuse et intéressante mais son propos, reposant sur une lecture intéressée et engagée, paraît souvent réducteur.]

- *Recherches sur l'imaginaire : Les Mythes de l'Ogre et de l'Androgyne,* Angers, Université d'Angers, 1997.

[On trouve dans cet ouvrage cinq exposés consacrés à *Porporino.* Carole Girard, « Le mythe de l'androgyne dans *Porporino,* lecture durandienne d'une page de *Porporino* » ; Sylvie Loget, « Le Mythe de l'androgyne dans *Porporino* de D. Fernandez et dans *Sarrasine* de Balzac » ; Françoise Dubois-Amelin, « Le Héros dans Porporino » ; Nadia Guilbault, « Le Mythe d'Orphée dans *Porporino* » ; Fabienne Salmon-Dedieu, « Le Mythe de l'ogre dans *Porporino* ». Ces études, sérieusement menées, traquent, parfois naïvement, un ogre qui ne semble pas toujours au rendez-vous dans ce roman, les grilles de lecture imposées (de Bachelard, Durand, Éliade et Girard) soulignant l'aspect forcé de ces analyses.]

## THÈSES

- Eva DA SILVA LIMA, *L'Image de la femme dans l'oeuvre romanesque de Dominique Fernandez,* sous la dir. du Prof. Claude Martin, Université Lyon II, 1995.

[Cet ouvrage propose une lecture minutieuse de l'oeuvre romanesque de Dominique

Fernandez sur un thème marginal. Le propos procède par un jeu de comparaisons successives pour dresser, sans véritable perspective critique, une série de portraits.]

[En préparation d'après le Fichier central des thèses :

- Christine AUGUSTIN, *Les Mythes personnels dans l'oeuvre de Dominique Fernandez,* sous la dir. du Prof. Michel Bressolette, Toulouse : Univ. Toulouse II, inscrite en déc. 1997.]

## MÉMOIRES

BADEY Philippe, *La Divine Méprise. Destinée du dernier des hommes* [sur *Dans la Main de l'ange*]. Mémoire de Maîtrise de Lettres modernes (sous la dir. du Prof. Claude Martin). Lyon : Université Lumière (Lyon II), sept. 1992.

BONNIDAN Anne, *De la Métaphore à l'archétype. Étude du parcours romanesque de Dominique Fernandez.* Mémoire de Maîtrise de Lettres modernes (sous la direction des Prof. Robert Couffignal et Marcelle Enderlé). Toulouse : Université de Toulouse-le-Mirail (Toulouse II), juin 1983.

BONNIDAN Anne, *Un Pacte avec Orphée,* Mémoire de D.E.A. (sous la direction des Prof. Jacqueline Bellas, Andrée Mansau et Robert Couffignal). Toulouse : Université de Toulouse-le-Mirail (Toulouse II), juin 1984.

CURRY Corrada, *Le Frioul archaïque : Descriptions et regard descripteur* [dans la première partie de *Dans la main de l'ange*]. Mémoire (sous la direction du Prof. Elizabeth Ravoux-Rallo). [Univ. ?], hiver 1986.

DA SILVA LIMA Eva, *Dominique Fernandez : les héros de l'échec dans ses quatre premiers romans.* Mémoire de Maîtrise de Lettres classiques (sous la direction du Prof. Claude Martin). Lyon : Université Lumière (Lyon II), sept. 1992.

DA SILVA LIMA Eva, *L'Image de la femme dans l'oeuvre romanesque de Dominique Fernandez.* Mémoire de D.E.A. de Lettres modernes (sous la direction du Prof. Claude Martin). Lyon : Université Lumière (Lyon II), sept. 1993.

DERET Monique-Gabrielle, *L'Évolution de la thématique dans les romans de Dominique Fernandez.* Mémoire de Maîtrise de Lettres modernes (sous la dir. du Prof. Bernard Hue). Rennes : Université de Haute-Bretagne, 1987.

DHÉRIN Céline, *Le plaisir dans l'oeuvre romanesque de Dominique Fernandez.* Mémoire de Maîtrise de Lettres modernes (sous la dir. du Prof. Claude Martin). Lyon : Université Lumière (Lyon II), juillet 1992.

DHÉRIN Céline, *La musique du plaisir dans l'oeuvre de Dominique Fernandez,* Mémoire de D.E.A de Lettres modernes (sous la dir. du Prof. Claude Martin). Lyon : Université Lumière (Lyon II), sept. 1993.

GUÉRY Pierre, *Le Héros et son double dans trois romans de Dominique Fernandez* (Porporino, Dans la main de l'ange *et* L'Amour). Mémoire de Maîtrise de Lettres modernes. Aix-en-Provence : Université d'Aix-Marseille I, sept. 1987.

HWANG Won, *L'Homosexualité dans* Dans la Main de l'ange *de Dominique Fernandez.* Mémoire de Maîtrise de Lettres modernes (sous la dir. du Prof. Claude Martin). Lyon :

Université Lumière (Lyon II), oct. 1988.

MARCOTTE DE SAINTE MARIE Alexandre, *L'Italie de Dominique Fernandez.* Mémoire de Maîtrise de Lettres modernes (sous la direction du Prof. Pierre Brunel). Paris : Université de Paris IV (Sorbonne), nov. 1985.

VAN DIJK Joep, *Le Paria sorti du placard. L'homosexualité dans l'oeuvre romanesque de Dominique Fernandez.* Mémoire (sous la dir. du Prof. H. Hillenaar). Groningue : Rijksuniversiteit Groningen, Faculteit der Letteren, Vakgroep taal-en Letterkunde, sept. 1988.

# III - OUVRAGES TRAITANT DE LA QUESTION DU PLAISIR

## DEUX CLASSIQUES

LA METTRIE, *L'École de la Volupté* (1746), *Anti-Sénèque* (1748), *Système d'Épicure* (1750), *L'Art de jouir* (1751), éd. Préfacée, établie et annotée par Ann Thomson. Paris : Desjonquères, 1996.

Madame du CHÂTELET, *Discours sur le bonheur* (1779), éd. critique et commentée par Robert Mauzi. Paris : Les Belles Lettres, « Bibliothèque de la Faculté des Lettres de Lyon », 1961.

## QUELQUES OUVRAGES RÉCENTS

*Les Paradigmes du plaisir et ses avatars, Études littéraires,* vol. 28, n° 1, Université Laval, Québec, été 1995.

[Recueil d'études sur divers écrivains (Proust, Duras, Réjean Ducharme, Aragon, Michel Tournier, Gérard de Nerval et Claire Lejeune) fondées sur une approche psychanalytique inspirée des travaux de Julia Kristeva. Nous avons lu avec intérêt l'article consacré à Tournier (« Le baroque érotique ») bien qu'il n'ait pu servir directement notre propos.]

FOUCAULT (Michel), *Histoire de la sexualité,* 3 vol. (1976-84), Gallimard, « Tel », 1997.

[Le deuxième volume de cette histoire, « L'usage des plaisirs », a été particulièrement utile à notre réflexion.]

GUILLEBAUD (Jean-Claude), *La Tyrannie du plaisir,* Seuil, 1998.

[Cet ouvrage se présente comme un bilan, celui de la réflexion sur la morale de la sexualité et du plaisir. Stimulante malgré des répétitions, cette interrogation a le mérite de poser la question de l'interdit et du tabou dans la société moderne.]

LACROIX (Jean), *Le Sens du dialogue,* Neuchâtel : Éditions de la Baconnière, coll. « Être et penser », 1944.

[C'est un court chapitre intitulé « Plaisir, joie, bonheur » qui a été d'un intérêt capital pour la définition de la notion du plaisir dans l'oeuvre de Dominique Fernandez. Dix pages essentielles pour notre réflexion et auxquelles nous avons prêté le plus grand intérêt en raison de leur clarté et de leur actualité.]

ONFRAY (Michel), *La Sculpture de soi,* Grasset, « Figures », 1993.

[Réflexion sur la place d'une éthique moderne de l'hédonisme. Le propos, parfois complexe, a stimulé sans la nourrir directement notre réflexion. ]

"Cyberthèses ou Plateforme" - © Celui de l'auteur ou l'autre

# TABLE DES ABRÉVIATIONS (avec indication des éditions auxquelles il est fait renvoi)

| Ailes | Ailes de lumière (François Bourin, 1989) |
|---|---|
| Am. | L'Amour (Grasset, 1986) |
| Amsterdam | Amsterdam (Seuil, 1967) |
| Ange | Dans la main de l'ange (Grasset, 1982) |
| Arbre | L'Arbre jusqu'aux racines (nouv. éd., Le Livre de poche, 1992) |
| Aube | L'Aube (Grasset, 1962) |
| Banquet | Le Banquet des anges (Plon, 1984) |
| Bol. | Bolivie (Grasset, 1999) |
| Budapest | Budapest avec Dominique Fernandez (Éd. Autrement, 1986) |
| Dora | Lettre à Dora (Grasset, 1969) |
| Dumas | Les Douze Muses d'Alexandre Dumas (Grasset, 1999) |
| Éc. Sud | L'École du Sud (Grasset, 1991) |
| Écorce | L'Écorce des pierres (Grasset, 1959) |
| Eisenstein | Eisenstein (Grasset, 1975) |
| Étoile | L'Étoile rose (Grasset, 1978) |
| Fleur | Une fleur de jasmin à l'oreille (Grasset, 1980) |
| Fleuve | L'Arbre et le Fleuve (dans Oeuvres romanesques & théâtrales, t. I, Au Banquet des Anges, 1994) |
| Gan. | Le Rapt de Ganymède (Grasset, 1989) |
| Giovanni | Signor Giovanni (Balland, 1981) |
| Gogol | Les Enfants de Gogol (Grasset, 1971) |
| Gorgone | Le Radeau de la Gorgone (Grasset, 1988) |
| Italie | Le Voyage d'Italie (Plon, 1998) |
| Loup | Le Loup et le Chien (Pygmalion, 1999) |
| Magie | La Magie blanche de Saint-Pétersbourg (Gallimard, 1994) |
| Médicis | Le Dernier des Médicis (Grasset, 1994) |
| Mère | Mère Méditerranée (Grasset, 1965) |
| Nicolas | Nicolas (Grasset, 1999) |
| Opéra | L'Opéra, psychodrame de la société italienne (dans Essais, t. II, Au Banquet des Anges, 1995) |
| Or | L'Or des Tropiques (Grasset, 1993) |
| Palerme | Palerme et la Sicile (Stock, 1998) |
| Paria | La Gloire du paria (Grasset, 1987) |
| Pavese | L'Échec de Pavese (Grasset, 1967) |
| Perle | La Perle et le Croissant (Plon, 1995) |
| Porf. | Porfirio et Constance (Grasset, 1992) |
| Porp. | Porporino ou les Mystères de Naples (Grasset, 1974) |


"Cyberthèses ou Plateforme" - © Celui de l'auteur ou l'autre

| Ailes | Ailes de lumière (François Bourin, 1989) |
|---|---|
| Prague | Prague et la Bohême (Stock, 1994) |
| Promeneur | Le Promeneur amoureux (Plon, 1990) |
| Prométhée | Prométhée (dans Oeuvres romanesques & théâtrales, t. II, Au Banquet des Anges, 1995) |
| Rhaps. | Rhapsodie roumaine (Grasset, 1998) |
| Rom. ital. | Le Roman italien et le crise de la conscience moderne (Grasset, 1958) |
| Royaume | Le Royaume de Grenade (dans Oeuvres romanesques & théâtrales, t. VI, Au Banquet des Anges, 2000) |
| Sept Visages | Sept Visages de Budapest (Corvina, 1994) |
| Séville | Séville (Stock, 1992) |
| St-Pét. | Saint-Pétersbourg (Stock, 1996) |
| Stendhal | Le Musée idéal de Stendhal (Stock, 1995) |
| Trib. | Tribunal d'honneur (Grasset, 1996) |
| Tudors | La Rose des Tudors (nouv. éd., Julliard, 1989) |
| Volcan | Le Volcan sous la ville (Plon, 1983) |
| Voyageur | Le Voyageur enchanté (dans Oeuvres romanesques & théâtrales, t. III, Au Banquet des Anges, 1995) |
| Zola | Le Musée de Zola (Stock, 1997) |