

Pierre-Jean REMY et sa petite comédie humaine

Thèse de Doctorat ès Lettres
présentée et soutenue publiquement par

LI XU

Sous la direction du Professeur Claude MARTIN
16 novembre 2000

M. MARTIN Claude, Professeur Emérite de l'Université Lumière /Lyon 2, Directeur de Thèse, M. PICH Edgard, Professeur à l'Université Lumière/Lyon 2, M. FOUCART Claude, Professeur à l'Université Jean Moulin Lyon 3

Table des matières

Remerciements . .	1
Table des abréviations . .	3
Introduction . .	5
Première Partie Les Personnages et le Monde .	9
Chapitre premier Le Système des personnages .	9
1. Les Personnages masculins .	10
2. Le Thème de la récurrence .	24
Chapitre deuxième Le Rôle des femmes . .	31
1. L'Importance de la femme . .	31
2. La Femme: une et multiple .	42
Chapitre troisième La Représentation du monde . .	56
1. Le Monde mis en scène . .	56
2. Le Monde imaginaire . .	69
3. Le Monde réel .	73
Deuxième partie La Passion artistique .	87
Chapitre quatrième La Musique comme forme d'expression . .	87
1. Certains rôles musicaux dans l'oeuvre .	88
2. La Complexité musicale de Bach .	93
3. La Métaphore musicale .	98
4. Le Rapport entre la musique et la littérature .	103
Chapitre cinquième Les Images picturales et plastiques . .	109
1. Les Images instantanées . .	110
2. La Peinture .	119
3. Les Objets d'art .	135
4. L'Art et l'Écriture .	142
Troisième Partie Le Temps, l'Espace et l'Écriture .	161

Chapitre sixième L'Eternel Retour dans le temps et dans l'espace . .	161
1. Le Passé retrouvé .	162
2. Le Goût du voyage .	168
Chapitre septième L'Ecriture et la Rédemption .	182
1. L'Intertextualité .	182
2. La Nécessité d'écrire . .	204
Conclusion .	215
Appendice . .	221
Résumé de quelques ouvrages de l'auteur . .	221
Et Gulliver mourut de sommeil . .	221
Midi ou l'attentat . .	222
Le Sac du Palais d'Eté . .	222
Une Mort sale .	222
La vie d'Adrian Putney, poète .	222
Ava . .	223
Mémoires secrets pour servir à l'Histoire de ce siècle . .	223
Rêver la vie .	223
La Figure dans la pierre . .	223
Les Enfants du parc . .	224
Si J'étais romancier .	224
Orient-Express 1 .	224
Cordelia ou l'Angleterre . .	224
Pandora . .	225
Salue pour moi le monde . .	225
Un Voyage d'hiver .	225
Don Juan .	226
Le Dernier été .	226
Orient-Express 2 .	226
Comédies italiennes .	226

La Vie d'un héros . .	227
Une Ville immortelle . .	227
Des Châteaux en Allemagne . .	227
Annette ou l'éducation des filles .	227
Toscane . .	228
Chine .	228
De la Photographie considérée comme un assassinat .	228
L'Autre éducation sentimentale .	228
Algérie, bords de Seine .	229
Qui trop embrasse . .	229
Un Cimetière rouge en Nouvelle-Angleterre .	229
Désir d'Europe . .	229
Le Rose et le Blanc .	230
Aria di Roma .	230
La nuit de Ferrare .	230
Entretien avec Pierre-Jean Remy Le 2 juillet 1993 à l'UNESCO, Paris . .	231
Entretien avec Pierre-Jean Remy Le 11 janvier 1996 à l'Académie de France à Rome . .	239
Bibliographie . .	247
1. Ouvrages de l'auteur: .	247
2. Quelques ouvrages de collaboration et articles de presse de l'auteur: . .	249
3. Quelques références de presse sur l'auteur: .	249
- Sur Le Sac du Palais d'Eté: . .	249
- Sur Mémoires secrets pour servir à l'Histoire de ce siècle: . .	250
- Sur Rêver la vie: .	250
- Sur Les Enfants du parc: . .	250
- Sur Orient-Express 1: .	251
- Sur Cordelia ou l'Angleterre: .	251
- Sur Don Juan: .	251
- Sur Orient-Express II: .	251

- Sur La Vie d'un héros: . .	252
- Sur Une Ville immortelle: . .	252
- Sur Annette ou l'éducation des filles: .	252
- Sur Toscanes: .	253
- Sur De la Photographie considérée comme un assassinat: MARTIN (Daniel), "Les plaisirs d'un dandy", <i>Dimanche</i> , 1 ^{er} septembre 1991. .	253
- Sur Algérie, bords de Seine: .	253
- Sur Le Rose et le Blanc: .	254
- Sur Aria di Roma: .	254
- Sur La nuit de Ferrare: .	254
4. Quelques références citées: .	254

Remerciements

Je tiens à remercier sincèrement Monsieur Claude Martin, professeur émérite de Littérature française contemporaine à l'Université Lyon II, de m'avoir beaucoup aidée en me prodiguant des remarques pertinentes.

Je suis extrêmement reconnaissante envers Monsieur Pierre-Jean Remy, qui a eu la gentillesse de m'accorder deux entretiens, grâce auxquels j'ai pu éclaircir certains points dans mon étude.

Ma reconnaissance va également à tous mes proches et à tous mes amis chinois et français pour leur encouragement et leur soutien depuis tant années.

Table des abréviations

A	Ava, Gallimard, 1974
ABS	Algérie, bords de Seine, Albin Michel, 1992
ADR	Aria di Roma, Albin Michel, 1998
AEF	Annette ou l'éducation des filles, Albin Michel, "J'ai lu", 1998
AES	L'Autre éducation sentimentale, Odile Jacob, 1991
CA	Cordelia ou l'Angleterre, Gallimard, 1979
CI	Comédies italiennes, Flammarion, Poche, 1984
CRNA	Un Cimetière rouge en Nouvelle-Angleterre, Albin Michel, 1995
Ch	Chine, Albin Michel, 1990
CEA	Des Châteaux en Allemagne, Flammarion, Poche, 1987
CUI	Chine, un itinéraire, Olivier Orban, 1977
DE	Le Dernier été, Flammarion, 1983
DEu	Désir d'Europe, Albin Michel, 1995
DJ	Don Juan, Albin Michel, 1982
EGMS	Et Gulliver mourut de sommeil, Julliard, 1989
EP	Les Enfants du parc, Gallimard, 1977
FDP	La Figure dans la pierre, Gallimard, 1976
MA	Midi ou l'Attentat, Julliard, 1981
MS	Une Mort sale, Gallimard, 1973

MSPSHS

Mémoires secrets pour servir à l'Histoire de ce siècle, Gallimard, 1974

NDF

La nuit de Ferrare, Albin Michel, 1999

O-E1

Orient-Express I, Albin Michel, 1979

P

Pandora, Albin Michel, 1980

PCCA

De la Photographie considérée comme un assassinat, Albin Michel, Poche, 1991

QTE.

Qui trop embrasse, Albin Michel, 1993

RB

Le Rose et le Blanc, Albin Michel, 1997

RH

Retour d'Hélène, Albin Michel, 1997

RV

Rêver la vie, Gallimard, 1975

SJR

Si J'étais romancier, Garnier, 1977

SPE

Le Sac du Palais d'Eté, Gallimard, Folio, 1971

SPMM

Salue pour moi le monde, Gallimard, 1980

T

Toscane, Albin Michel, Poche, 1989

VAPP

La Vie d'Adrian Putney, poète, La Table Ronde, Folio, 1973

VH

Un Voyage d'hiver, Gallimard, 1981

VI

Une Ville immortelle, Albin Michel, Poche, 1986

VUH

La Vie d'un héros, Albin Michel, 1985

Introduction

1“Le monde était un théâtre; hier Balzac avait fait naître à Angoulême sa Comédie humaine, c’était divertissant de succéder aux David Séchand et aux Lucien de Rubempré dans une autre comédie qui était celle de la vie d’aujourd’hui.” - P.-J. Remy (AEF 401) “Je fais à ma manière ma petite comédie humaine.” - P.-J. Remy

1

Pierre-Jean Remy, pseudonyme de Jean-Pierre Angremy, est né en 1937 à Angoulême, d’origine auvergnate. Tout comme Paul Claudel, il poursuit parallèlement un chemin dans la diplomatie et un autre dans la littérature.

Ancien élève de l’ENA, P.-J. Remy a commencé dès 1963 sa carrière diplomatique. De poste en poste, il s’est trouvé vice-consul à Hong Kong (1963), deuxième secrétaire à l’Ambassade de France à Pékin (64-66), premier secrétaire, puis conseiller culturel à l’Ambassade de France à Londres (66-71, 75-79), directeur à l’Office de la Radiodiffusion-Télévision française (72-74), directeur du Théâtre et des Spectacles au Ministère de la Culture (79-81), directeur de l’Opéra Bastille (83-84), consul général à Florence (85-87), directeur général des Relations culturelles au Quai d’Orsay (88-90), ambassadeur délégué permanent de la France auprès de l’UNESCO (91-93), directeur de la Villa Médicis à Rome (94-96), et, depuis, président de la Bibliothèque nationale de France.

Elu à l’Académie française en juin 1988, P.-J. Remy est l’un des écrivains les plus prolifiques de notre temps. En une trentaine d’années, il a écrit environ cinquante

¹ *Propos cité par N.G. dans “Mémoire pour l’Histoire du siècle”, Le Travailleur Catalan, le 9 octobre 1992.*

ouvrages, abordant presque tous les genres: roman, essai, poème, biographie, scénario pour téléfilm, article pour presse. Il a également fait de nombreuses critiques sur le cinéma et la musique. Parmi ses ouvrages, nous trouvons Le Sac du Palais d'Eté (1971, Prix Renaudot 1971), Salut pour moi le monde (1980), Orient-Express I et II (1979, 1984), Pandora (1980, Prix Alexandre Dumas 1981), Don Juan (1982), Comédies italiennes (1984), La Vie d'un héros (1985), Une Ville immortelle (1986, Grand Prix du roman de l'Académie française 1986), Des Châteaux en Allemagne (1987), Toscane (1989), Chine (1990, Prix littéraire Amerigo Vespucci 1991), Désir d'Europe (1995), Aria di Roma (1998), La nuit de Ferrare (1999). Il nous suffit de lire ces quelques titres pour remarquer que P.-J. Remy a utilisé une écriture à la fois variée et abondante. De livre en livre, il n'a cessé de mettre en scène sa "petite comédie humaine". Il a avoué par un de ses héros:

"J'étais persuadé de tenir en main les fils des mille marionnettes d'une nouvelle comédie humaine où j'aurais joué le rôle de demiurge attentif" (AES 316).

Le terme général de "petite comédie humaine" caractérise de façon remarquable son univers romanesque, tellement étendu et profond. L'oeuvre de Balzac déployant la Comédie humaine du XIX^e siècle, P.-J. Remy tente probablement d'en faire une autre qui raconte, à travers ses nombreux personnages, presque tout le XX^e siècle. Toute son oeuvre, non seulement constitue sa création littéraire, mais aussi reproduit l'apprentissage de sa génération et la fresque de l'Histoire. Chez P.-J. Remy, comme chez Balzac, la fiction littéraire et la réalité historique s'entremêlent constamment. Devant les yeux du lecteur, repassent des événements tels que les aventures des exilés en Chine, les deux grandes Guerres mondiales, la guerre d'Algérie, la Révolution culturelle chinoise, Mai 68, la montée du fascisme, les événements de Tian An Men ...

En suivant la formule de Louis Aragon "faire roman de tout" et celle d'Antoine Vitez "faire théâtre de tout"², P.-J. Remy a construit à sa manière un monde à la fois réel et imaginaire. Pour dire ce monde, il a choisi "sa foule et sa diversité: l'abondance, le jeu des regards croisés, des rencontres" (CEA 10). Avec les connaissances acquises et les expériences vécues, il a tenté d'explorer des aventures individuelles et collectives, de faire revivre des événements historiques, d'évoquer la nostalgie d'un temps passé, de montrer la passion pour la musique et l'art, ainsi que d'exprimer le désir d'écrire toujours davantage.

Il est évident que notre auteur possède une manière de procéder qui lui est propre: la plupart de ses romans reposent sur trois piliers: éléments autobiographiques, enracinement historique et intrigues imaginaires. Nous découvrons dans son oeuvre la mesure de toutes ses possibilités romanesques. La multiplicité et la diversité en deviennent des aspects particuliers de son oeuvre. Notre attention est captivée par le va-et-vient et le chassé-croisé d'un millier de personnages. L'écrivain nous présente en quelque sorte un monde d'essence théâtrale, où se déroule un grand spectacle destiné à tout représenter, à tout figurer, et derrière lequel on devine un metteur en scène passionné et ambitieux. Tous les acteurs et figurants qu'il dirige sur cette grande scène donnent leur voix et expriment leurs points de vue.

²) P.-J. Remy, Chine, Albin Michel, 1990, p.10. Les éditions et la date de publication des ouvrages de l'auteur sont indiquées dans la partie "Bibliographie".

Le système de ses personnages est marqué par les thèmes tels que double, ressemblance, réapparition, recherche perpétuelle, etc. P.-J. Remy qui s'identifie volontairement à eux les considère comme ses semblables et leur confie le rôle de porte-parole. Chez lui, les êtres sont non seulement semblables, mais encore interchangeables. Le "Je" signifie constamment l'Autre, et l'un représente toujours le pluriel. André Green a dit: "Tout écrivain est double à plusieurs sens."³ Si P.-J. Remy se place auprès de ses personnages, c'est probablement pour montrer qu'il a les mêmes sentiments, les mêmes expériences, les mêmes préoccupations ... En fait, il poursuit une sorte d'expérience romanesque qui consiste à se projeter en mille facettes et en un millier de personnages dans les aventures, où se montrent systématiquement le mouvement et le jeu de l'écriture.

Les femmes jouent un rôle essentiel dans l'oeuvre, où les personnages masculins cherchent l'inspiration et la source de création en mêlant l'acte de plaisir à celui de l'écriture. Ce qui est bien remarquable, c'est que chez P.-J. Remy la femme idéale est constamment incarnée dans la musique, l'art et la littérature. La recherche de la femme unique devient ainsi une recherche inlassable de la création.

Le monde que le romancier et ses personnages tentent d'embrasser est ambigu et complexe, à la fois réel et imaginaire. Il est paradoxalement imprégné d'Amour-Haine, de Désespoir-Espoir, de Mal-Bien, de Beau-Laid ... face auxquels les personnages essaient de défier le destin et de se délivrer.

Une autre caractéristique de l'oeuvre consiste en ses nombreuses références à la musique et à l'art. Passionné de musique et épris d'art,

P.-J. Remy met constamment l'accent sur l'incarnation musicale et artistique dans l'oeuvre littéraire. Selon lui, la musique et l'art tiennent une place significative non seulement dans la vie humaine, mais aussi dans la création littéraire. La musique de Bach, de Mozart ou de Wagner et la peinture de Jean Cousin, dit le Père (Eva Prima Pandora) ou de Guido Reni (L'Enlèvement d'Hélène) nous démontrent combien leur inspiration est marquante dans l'univers romanesque de cet écrivain, amateur de musique et d'art.

En fait, la musique se présente dans son oeuvre de différentes manières et se manifeste en plusieurs sens. Le processus des transformations s'impose au thème musical, rattaché d'une façon significative à la sensation et aux sentiments des personnages. La musique permet à l'écrivain de pénétrer dans l'intimité du monde et d'utiliser un autre mode d'expression. Chez lui, le message tiré de la musique consiste plutôt à faire appel aux souvenirs du passé et à la réflexion sur la réalité.

Comme la musique, l'art devient un écho et un reflet qui contiennent toutes les manifestations suscitées par les sensations et les perceptions de l'écrivain et de ses personnages. Leur point de vue esthétique fait appel à une réflexion: "qu'est-ce qui se trouve derrière la beauté ou la lumière?", "pourquoi l'art donne-t-il vie à la vie?". Si le romancier évoque dans presque tous ses livres sa passion pour la musique et l'art, c'est probablement que la représentation musicale et artistique lui permet d'accéder à une

³ André Green, Préface "Le double double : ceci et cela", dans Le Double de Fiodor Dostoïevski, Gallimard, "Folio", 1980, p.9.

appréhension approfondie de l'essence de la vie humaine, de transposer ses idées et de transmettre son message.

Par ailleurs, l'écrivain justifie d'une manière évidente le goût des voyages et des aventures, ainsi que le génie des lieux. Le lecteur est invité à suivre ses itinéraires non seulement dans l'espace, mais aussi dans le temps: Europe, Amérique, Asie; passé, présent, futur. Pour P.-J. Remy, comme pour Proust, le temps se déroule toujours de façon multiple. Le récit est souvent interrompu par des souvenirs et des rappels, où le passé fait vivre plus intensément le présent. La nostalgie d'une vie vécue devient presque une hantise, et l'éternel retour est considéré comme le seul moyen pour évoquer le passé.

Les références littéraires que notre écrivain a utilisées nous donnent une idée de sa soif de lecture. Son souci du sujet et de la construction du livre entraîne une quête de l'écriture. Si multiples que soient ses ouvrages, si divers que soient leurs thèmes, nous retrouvons toujours le même fil conducteur qui présente comme un principe d'explication, à savoir la rédemption par la littérature.

Tout converge effectivement vers l'écriture. L'oeuvre de P.-J. Remy répète inlassablement la nécessité d'écrire. Comme lui, beaucoup de ses héros sont sauvés par la création littéraire. En fin de compte, s'évoquent tous les cheminements concernant la recherche de l'inspiration et de l'énergie, ainsi que l'angoisse du tarissement des mots. C'est pourquoi son oeuvre est le résultat d'un combat contre lui-même.

Lors de sa réponse à P.-J. Remy à l'Académie française le 16 mars 1989, M. Jacques de Bourbon Busset nous a donné une définition de la personnalité de son nouveau collègue: "Mais en vous, il n'y a pas qu'un Rastignac, il y a aussi un Rubempré."⁴ Il est clair que l'ambition et le combat poussent notre écrivain à aller toujours de l'avant. Tout autour d'un enjeu: l'homme et le monde ou l'homme et la création, P.-J. Remy évoque le destin de l'être qui cherche une nécessité à son existence tout en embrassant le monde.

Nous tenterons de percevoir l'unité profonde de toute l'oeuvre de l'auteur et de comprendre comment il a cherché, en tant qu'écrivain, à se constituer par ses livres. Nous mettrons également en évidence ses motifs romanesques qui, par leur récurrence, sont riches de significations. Notre étude a donc pour objet son univers romanesque. Elle consistera principalement en analyses thématiques, par lesquelles nous essayerons de voir le mécanisme de sa création littéraire, à savoir dans quelle mesure et de quelle manière l'auteur a créé son univers. Pour répondre à ces questions, nous proposons trois voies d'accès privilégiées à cette oeuvre: le système des personnages et la représentation du monde, l'incarnation de la musique et de l'art, l'éternel retour dans le temps, l'espace et l'écriture. En somme, nous explorerons cette "petite comédie humaine", en quoi P.-J. Remy définissait lui-même son oeuvre.

Nous essaierons de nous plonger dans son univers pour en acquérir une meilleure connaissance. Entrons maintenant "dans la forêt de masques qu'est [son] oeuvre si abondante et si variée"⁵.

⁴ Jacques de Bourbon Busset, "Réponse au discours de Pierre-Jean Remy" Le Monde, le 19-20 mars 1989.

Première Partie Les Personnages et le Monde

Chapitre premier Le Système des personnages

“Madame Bovary, c’est moi!” - Flaubert “Dans mon cas, je dirais que presque tous mes personnages, c’est moi.” - P.-J. Remy⁵

Pour raconter sa “petite comédie humaine”, P.-J. Remy a créé plus de mille personnages, tirés de la réalité et de l’imagination et mis en scène pour parler d’eux-mêmes, de leurs semblables, de leur groupe et du monde. Ses personnages présentent de façon évidente des traits de multiplicité dans une écriture polyphonique.

Parmi ses protagonistes et ses figurants, nous en trouvons beaucoup, inventés ou réels, romanesques ou historiques, aristocrates, bourgeois, libertins, voire peintres, photographes, musiciens, acteurs, metteurs en scène, et même des architectes, des diplomates, des agents d’affaires, ainsi que des écrivains, des poètes, des journalistes,

⁵ Ibid.

⁶ cf. *Entretien avec P.-J. Remy du 11 janvier 1996, p.444.*

des libraires ...

“Tous mes personnages, d’une certaine manière ou d’une autre, même les personnages les plus éloignés de moi, transportent certaines de mes inquiétudes, certaines de mes angoisses. Donc, c’est une manière de raconter ma vie.”⁷

Comme beaucoup d’écrivains qui se sont volontairement identifiés à leurs personnages: Stendhal à Lamiel, Flaubert à Mme Bovary, Claudel à tous ses personnages⁸, P.-J. Remy charge les personnages ayant des traits positifs ou négatifs de raconter sa vie et celle des autres personnes, réelles ou inventées. Il ne cesse de mettre en évidence son rôle à la fois de “metteur en scène” et de “personnage de roman” (Ch 67). Dans son optique, le monde n’est-il pas toujours considéré comme un théâtre? N’a-t-il pas le vif désir de faire de sa vie un roman?

En réalité, c’est le monde que le romancier et ses personnages veulent embrasser; c’est l’existence et la survie de l’homme qu’ils tentent de raconter et de décrire. Leurs regards se portent sur l’individu, dont le destin se lie toujours à celui du groupe.

Dans le système où notre romancier crée ses personnages et leurs aventures, nous remarquerons qu’il les évoque avec de grands traits ou de petites touches au lieu de les dépeindre minutieusement. Son écriture vise à construire des personnages caractéristiques.

L’auteur met en évidence deux tendances opposées: d’un côté il montre la faiblesse des êtres humains, tandis que de l’autre il souligne leurs efforts pour la survie. Cette antithèse, partout présente dans son oeuvre, touche les aspects de sa technique, exprime ses obsessions, sa vision du monde.

Tout est effectivement mis en jeu. Par le biais de ses personnages masculins, l’auteur déclenche à sa manière les démarches romanesques, fondées sur des expériences individuelles et collectives, imprégnées de jeux mêlés de vérité et d’imagination. Ses thèmes du double et de la ressemblance des personnages ouvrent à l’oeuvre des perspectives vastes.

1. Les Personnages masculins

“Un type, dans le sens qu’on doit attacher à ce mot, est un personnage qui résume en lui-même les traits caractéristiques de tous ceux qui lui ressemblent plus ou moins; il est le modèle du genre.” - Balzac⁹

P.-J. Remy a construit d’une manière remarquable de nombreux personnages masculins; parmi eux, on trouve des écrivains comme Chessman, Berger et Etienne; des peintres

⁷ cf. Entretien avec P.-J. Remy du 11 janvier 1996, p.445.

⁸ Paul Claudel a dit à propos de L’Echange à Mme Marguerite Moreno: “En résumé, c’est moi-même qui suis tous les personnages.” Oeuvres en prose, Gallimard, Pléiade, p.1495.

⁹ Balzac, Préface d’Une Ténébreuse Affaire, Oeuvres de Balzac XV, p.343.

comme Binet, Cyril et le narrateur-peintre venu à Rome; des amateurs d'art comme Rissner et le collectionneur de tableaux retourné à Ferrare; des diplomates comme Julien, Simon, Guillaume et Gérard; des libertins comme Don Juan et Biron ...

Tous ont des traits communs: la passion pour la musique ou l'art, la recherche de la femme idéale, l'angoisse face à l'impuissance de créer, la survie par l'écriture ... Ils sont en fait des doubles et des semblables, chargés par le romancier de jouer leur rôle. La ressemblance profonde de ces personnages entre eux vient évidemment de ce qu'ils incarnent les idées du créateur: leurs destins se lient.

Il est clair que les personnages de Balzac sont différents de leur auteur, et que ceux de P.-J. Remy sont ses semblables. Chaque personnage constitue une partie de lui-même, et le "Je" devient le double du langage et de l'imagination. A travers la voix amplifiée et multipliée par ses "compagnons de route", le romancier tente de montrer une dualité de l'homme, des points de vue sur le monde et une recherche du sens de l'existence.

1.1. Le Double et la Ressemblance

Claudiel a eu "l'idée de doubler chacun des personnages d'un autre semblable mais muet, qui lui sert en quelque sorte d'ombre"¹⁰. Pourtant chez P.-J. Remy, les personnages doublés agissent tous sans être muets, ce qui donne plus de mouvement et d'action dans le déroulement des récits.

Les personnages étant semblables, leurs destins deviennent analogues ou parallèles. Chacun se présente comme un double, une figure complémentaire d'un autre. Leur apparition ou leur disparition marque le changement ou la crise d'une vie, à laquelle ils doivent faire face. Ce qui a été affirmé par l'auteur lui-même:

"Chaque personne est le reflet d'un alter-ego, chacun est pour l'autre une figure complémentaire, dont l'apparition à un moment précis, manifeste le changement ou la crise d'une vie parallèle, l'éclatement d'un autre personnage. Si bien que, dans la suite du récit, les deux vies confluent ensemble vers un destin commun."

¹¹

Dans son oeuvre, P.-J. Remy a maintes fois cité des personnages réels, tels que Victor Segalen et André Malraux. Ils étaient doublement présents par leurs tentations chinoises et par leur exil en Chine. Dans Le Sac du Palais d'Été, nous trouvons non seulement Victor Segalen comme personnage, mais aussi sous les traits d'un de ses héros: René Leys. Nous lisons à la fois l'aventure de Segalen et celle de son héros. Notre romancier évoque Segalen par ses propres écrits: des textes, des poèmes (Stèles), des citations de René Leys, des lettres authentiques¹². Dans Chine, nous retrouvons le personnage de Segalen et celui de son petit-fils. Nous avons aussi des scènes où Malraux rencontre le président Mao, et où Segalen noue une amitié avec le personnage de M. Liu.

¹⁰ Paul Claudel, Théâtre II, Gallimard, Pléiade, 1967, p.1485.

¹¹ *Propos recueillis dans "Entretien avec Alain Clerval", La Quinzaine, 1^{er} décembre 1971*

¹² Il y a aussi des lettres apocryphes inventées par P.-J. Remy.

Pourquoi des personnages réels nécessitent-ils cette double présence? Quelle est l'intention de notre romancier? D'une part, P.-J. Remy souligne probablement le rôle de Segalen comme précurseur. Selon lui, tous les autres personnages exilés en Chine sont les successeurs ayant pour but de renouer la tentation de la Chine. Il présente un Malraux qui, attaché aux cultures et à la révolution chinoises, parlait d'arts et d'actions dans ses propres livres. D'autre part, notre écrivain insiste sans doute sur le jeu de double et de ressemblance, afin de décrire la pluralité et la multitude des personnages, ainsi que la complexité du monde. Par le biais de ses personnages réels, il donne effectivement à l'oeuvre une apparence de réalité et mêle le réel à l'imaginaire.

Comme son héros René Leys, Segalen était hanté par le "dedans", lieu qui exerçait constamment la fascination pour le mystère chinois et qui attisait sans arrêt la curiosité occidentale. René Leys voulait, par tous les moyens, entrer dans la Cité interdite, tandis que Segalen tentait de pénétrer davantage dans la Chine. En fin de compte, René Leys est entré par une petite porte dans la Cité, mais sans pouvoir connaître le vrai visage de cette construction mystérieuse. Segalen, à son tour, a également échoué. Le jeu que notre romancier a mis en oeuvre montre parfaitement les destins analogues et les aventures parallèles. Tous les personnages du Sac du Palais d'Été et de Chine tels que Simon, Guillaume qui voulaient "retrouver l'ombre" (Ch 72) de Segalen n'ont pas pu réussir non plus à échapper au même sort. Prenons ensuite quelques autres exemples pour voir plus clairement comment l'auteur présente son jeu de doubles.

Simon trouve que "Guillaume lui ressemble trop" (SPE 44) et que l'ombre de celui-ci "marche à côté de lui" (Ch 11). Selon Simon, envoyer Guillaume à Pékin, c'est comme y retourner lui-même (cf. Ch 30). Julien est à la fois le "double" (VI 207) et le successeur de Luc, ancien consul à N, tous deux sont passionnés d'art. Michel, le neveu du narrateur respectivement dans Les Enfants au Parc et dans Rêver la vie, est "le double, le reflet" (EP 26) et "l'ombre" (RV) de son oncle, ils écrivent tous deux et souffrent pareillement à cause d'une femme (cf. RV 126, 127, 524). Gunther, ambassadeur allemand, est le double de son ami Gérard, diplomate français, à qui il dit: "J'ai pensé que je te ressemblais et que nous étions tous les deux de minuscules rouages d'un gigantesque mécanisme" (DEu 313) ...

Sous la plume de l'auteur, la ressemblance des deux protagonistes peut même être transmise à la génération suivante. Par exemple, dans Désir d'Europe, Christian, fils de Gunther, et Christophe, fils de Gérard, sont deux amis et des doubles comme leurs pères. Tout est analogue chez eux: "les deux jeunes gens se ressemblent étrangement, également grands et minces, le front haut, les mêmes petites lunettes cerclées de métal" (DEu 407), leur allure générale, leurs gestes, leur manière de s'exprimer sont aussi identiques (cf. DEu 412). Le peintre Cyril qui peint toujours le même portrait de sa soeur Marion voit son neveu Cédric peindre, comme lui, des portraits de sa petite soeur (cf. DEu 335): ces deux enfants deviennent physiquement et moralement "doubles de Cyril et de Marion" (DEu 418).

Nous remarquons également une ressemblance multiple et complexe dans plusieurs ouvrages. Par exemple, dans Désir d'Europe, le héros Gérard est non seulement le double de Gunther, mais aussi celui de Cyril (cf. DEu 192). Comme Gunther, il est diplomate, il aime écrire; comme Cyril, il est passionné d'art et amoureux de Marion,

possédant les mêmes points négatifs: faiblesse, lâcheté, désir de souffrance. Pourtant, c'est grâce à leur ressemblance que Marion les aime tous les deux (cf. DEu 201). Dans Rêver la vie, il y a une ressemblance de trois générations: le grand-père Jean-Baptiste aime "la vie, les femmes et le plaisir" (RV 139); à son tour, le père Pierre "va de femme en femme pour en trouver une seule" (RV 135), et le petit-fils, qui est le narrateur, leur ressemble beaucoup. Dans Don Juan, le jeune homme Biron, qui est le double de Don Juan, parcourt l'Europe à la recherche des femmes qu'il pourrait aimer. Comme Don Juan qui n'est jamais satisfait, Biron affirme lui aussi désespérément: "C'est moi qui demeure vivant, mais jamais consolé" (DJ 307). Dans Pandora, l'homme en noir est à la fois le double du compositeur Carl et de l'actrice Anna. Le narrateur de La nuit de Ferrare trouve qu'il a une certaine ressemblance à la fois avec le personnage du roman et avec son ami de jeunesse (NDF 153 et 154). Dans Le Rose et le Blanc, l'auteur met en évidence la ressemblance et l'approche de l'aristocrate Xavier avec le paysan Augustin en introduisant l'histoire de la mère de ce dernier qui a nourri Xavier (RB 120).

Parmi tous ces personnages cités, de l'un à l'autre se retrouvent les mêmes goûts, les mêmes passions, les mêmes aspirations, les mêmes angoisses, les mêmes désespoirs et les mêmes combats. L'auteur montre ainsi leur lien étroit et leur destin semblable.

Selon l'auteur, l'homme est véhiculé à la fois par la faiblesse et la puissance, par les défauts et les qualités. Personne n'étant parfait, aucun n'atteindra la plénitude. C'est ainsi que le personnage de Chessman a avoué: "Il y a en moi, comme en chacun de nous, un ange et un démon." (Ch 275). C'est pourquoi Mme De Rivemall qui incarne la méchanceté devient le double de Hossein qui représente la bonté, "car les deux soeurs n'étaient qu'une seule et même personne" (CEA 315). Donc, non seulement les personnages se ressemblent et se complètent l'un l'autre, mais ils deviennent aussi interchangeables. Citons quelques exemples:

Dans Don Juan, il y a une scène significative, où Don Juan a échangé ses vêtements avec son valet pour qu'il puisse aller, à sa place, au rendez-vous de sa femme. Il s'est déguisé en valet, tandis que celui-ci est apparemment devenu le maître. De ce fait, le libertinage de Don Juan permet de placer les hommes au même plan pour souligner leur égalité et défier la société. Dans le récit, le valet a une importance aussi grande que celle de son maître. Il ouvre et referme le récit: présent dès la première page et disparu à la fin du livre. Doublié, le valet serait Don Juan lui-même.

Dans Une Mort sale, M. Liu, lettré chinois, a dit à l'écrivain français Chayral: "Je sais que je suis tellement semblable à vous que nous finirons par nous ressembler physiquement." (MS 202) Chez notre romancier, un Chinois peut moralement et physiquement ressembler à un Occidental par la même passion pour la femme, le même désir pour l'écriture et le même combat contre l'impuissance du physique et de la créativité. Ainsi, M. Liu est le double de Chayral.

Selon l'auteur, la capacité de l'homme est limitée. D'une part, les personnages expriment leur désir, de l'autre, ils se sentent incapables à atteindre le but. Ils sont là pour découvrir simultanément leur être et leur impuissance. Il y a un des passages de Salve pour moi le monde qui retient particulièrement notre attention en raison d'une antithèse, à savoir la puissance du roi Wotan et l'impuissance de l'homme pour l'écriture. Le

narrateur-écrivain a exprimé: "Wotan, le roi des dieux, a voulu s'ériger un domaine qui marquera l'apogée de sa puissance. Ecrire encore: mon impuissance." (SPMM 31) Cet écrivain montre à la fois son aspiration et sa déception. Pour acquérir la puissance, l'homme tente-t-il de se situer à la place de Dieu ou de devenir un double de "Dieu-créateur"?

De même qu'un miroir reflétant deux visages juxtaposés offre une vision à la fois dispersée et centrée des deux personnages qui, dans leur essence singulière et plurielle, se trouvent attachés à l'oeuvre, de la même façon la vision romanesque tente de s'enrichir à travers ce mode d'approche des personnages qui permet de superposer, d'allier et de coller des images différemment constituées. Ainsi, un personnage de P.-J. Remy, qu'il porte ou non un masque, a toujours son semblable quelque part:

"Je ne sais pas si c'est mon ami John Baker qui s'est mis sur le visage le masque d'un inconnu: un certain Baker, qui lui ressemblerait; ou si c'est ce Baker inconnu qui s'est maquillé en mon ami John Baker. Mais le résultat est le même: il y a Baker, quelque part; John quelque part ailleurs [...]" (Ch 617)

De ce fait, le personnage n'est jamais tout seul. Il est constamment doublé par deux ou trois autres personnages, dont chacun porte ses traits. Un héros trouve toujours ses images chez les autres, étroitement liés à lui par des points communs. C'est à travers plusieurs êtres que le romancier forme un personnage.

"Chaque fois je fais apparaître un personnage qui est un double. C'est une manière complètement artificielle, mais qui me permet de maîtriser mes personnages."¹³

Le terme de "maîtriser" est significatif. S'il est vrai que, depuis son premier livre, c'est avec cette ambition que l'auteur a voulu construire son univers. C'est par le procédé technique de doubler les personnages qu'il tente de maîtriser son écriture. Presque tous ses livres commencent par un héros, qui trouve bientôt son double et rencontre plus tard d'autres semblables. Cette démarche romanesque est notamment utilisée dans Le Sac du Palais d'Été et Chine. A partir du défini, l'univers de notre romancier s'étend vers l'indéfini. Voulant devenir metteur en scène, il se montre capable de manipuler son jeu, par lequel il décrit à sa manière l'existence des êtres humains, leurs passions, leurs désirs, leurs préoccupations, leurs angoisses et leurs souffrances qu'il partage personnellement. Tous les personnages deviennent donc ses doubles.

1.2. Les Personnages: doubles de l'auteur

"Il y a deux hommes en moi" - Claudel¹⁴ ***"Sans que nous y prenions garde, [les personnages] remontent du plus profond de nous et deviennent nos doubles."*** - P.-J. Remy (CRNA 198)

L'existence de l'auteur qui relie l'enchevêtrement de personnages, de lieux et d'époques est omniprésente dans son rôle de narrateur. Un "Je" lie, avec l'émergence d'une mémoire, le passé au présent. D'une certaine façon, P.-J. Remy se projette lui-même

¹³ cf. Entretien avec P.-J. Remy du 2 juillet 1993, p.429.

¹⁴ Paul Claudel, Théâtre II, Gallimard, Pléiade, 1967, p.1299.

dans ses personnages auxquels il confie volontairement ses propres expériences.

L'écrivain qui présente de nombreux points communs avec ses personnages reste toujours au sein de son oeuvre; son écriture, marquée par des traits autobiographiques, s'incarne dans une variété de personnages ou de projections. Bien que plusieurs époques s'y reflètent, le monde décrit offre un portrait de son créateur. La présence de celui-ci montre évidemment les grandes lignes de la sensibilité de son temps et la crédibilité du témoignage qu'il porte. Le thème du double révèle parfaitement le rapprochement de l'écrivain avec ses personnages.

Son "Moi" étant divisé en deux: diplomate et écrivain, P.-J. Remy construit des personnages qui lui ressemblent beaucoup. Dans l'oeuvre, l'identification de l'auteur se dévoile facilement chez les personnages.

Cette ressemblance lui permet en effet d'exprimer ses idées et son point de vue. Elle donne également à ses écrits l'apparence de la réalité. En nous faisant pénétrer dans la vie de l'écrivain et dans celle des personnages, l'oeuvre de P.-J. Remy nous livre une vérité profonde, toujours enrichie par une imagination abondante.

Il y a de toute évidence un lien étroit entre la vie privée de l'écrivain et celle de ses personnages, entre le créateur et sa création, à savoir de nombreux traits communs qui rattachent les héros à leur créateur. Chez P.-J. Remy, les ressemblances les plus marquantes portent particulièrement sur la double identité, la passion de la musique et de la peinture, la recherche de la femme idéale, le goût des aventures et du voyage, la nostalgie du temps vécu, le besoin d'écrire, ... Nous allons analyser quelques héros dans l'intention de voir comment le romancier s'y prend pour les créer, pour les caractériser et les identifier par rapport à lui-même.

Blaise, d'origine auvergnate, s'est installé à Paris et Guillaume a passé une année dans une université près de Boston ¹⁵; Annette a vécu initialement à Angoulême, puis à Paris (cf. AEF); Gérard Vallée a fait son stage en préfecture à Oran ¹⁶; Jean Chayral a joué au jeu de go dans un hôtel à Hongkong (cf. MS); Simon et Guillaume se sont volontairement exilés en Chine (cf. SPE et Ch.); Richard a fait un séjour à Londres ¹⁷; Julien, passionné d'art était consul de France en Italie (cf. VI); Pallas, diplomate et romancier, a également passé son enfance à Angoulême, séjourné dans une maison de santé à Chamonix à cause d'une maladie pulmonaire, écrit un livre à Sciences Po, suivi les études à l'ENA et collectionné des romans français du XVIII^e siècle ¹⁸; le narrateur de Rêver la vie, épris de femmes et d'écriture, était écrivain et critique dramatique, il voyait les mêmes pièces de théâtre, fréquentait les mêmes endroits et le même genre de personnes que l'auteur; le narrateur-peintre d'Aria di Roma a séjourné dans une villa

¹⁵ cf. Et Gulliver mourut de sommeil, p.9 et p.15; dans la Vie d'un héros, Antoine est également né à Angoulême, p.75 et Xavier a séjourné en Amérique, p.445.

¹⁶ cf. Algérie, bords de Seine; dans Midi ou l'attentat, Guillaume l'a fait aussi.

¹⁷ cf. La vie d'Adrian Putney, poète et Cordelia ou l'Angleterre.

¹⁸ cf. Mémoires secrets pour servir à l'Histoire de ce siècle, pp.122, 285, 372-375.

comme la Villa Médicis à Rome ...

Ces héros suivent partiellement le parcours personnel de notre écrivain, ses aventures individuelles et ses expériences. P.-J. Remy s'identifie volontairement à ses doubles par le temps vécu, par l'obsession du destin des individus et des événements historiques, ainsi que par son besoin d'écrire. Il monte des expériences en soumettant ses semblables à une série d'épreuves, en les faisant passer par certains milieux, pour faire fonctionner le mécanisme de l'écriture. Il intervient à tout instant afin de placer ses personnages dans des conditions dont il reste toujours le maître. Nous trouvons chez lui une telle abondance de personnages doublés que nous pouvons retracer sans aucune difficulté le développement du thème du double dans ses ouvrages. En fait, un développement résultant de manifestations subjectives aboutit à la création d'un double ou à une image personnifiée par des figures semblables.

De ce fait, comme Simon et Guillaume, l'auteur est fasciné par la Chine et choqué par ses soubresauts historiques (SPE et Ch); comme Julien et le narrateur-peintre, il est épris du charme de la ville d'art (VI et ADR); comme Xavier et le narrateur-collectionneur de tableaux, il éprouve une crainte devant la montée du fascisme en Europe et tente de rappeler le passé oublié (VUH et NDF); comme le stagiaire Gérard, il dénonce la violence et l'absurdité lors de la guerre d'Algérie (ABS); comme le diplomate Gérard, il montre son attachement au temps passé et son inquiétude devant certains changements de l'Europe (DEu); comme l'écrivain Chessman, il est souvent angoissé par l'impuissance à écrire (Ch) ...

Il est évident que les personnages incarnés de notre romancier ne sont pas des doubles corporels, mais plutôt spirituels. Il s'agit en fait des doubles destinés à évoquer le passé, à embrasser le monde, à défier le destin, à exprimer la passion pour l'art et à exposer des idées sur l'écriture. Leur voix redoublée marque constamment la présence du narrateur-auteur.

Dès son premier livre intitulé Et Gulliver mourut de sommeil, P.-J. Remy a reconnu en ses personnages "l'ombre de soi-même" (EGMS 15). En parlant d'Annette ou l'éducation des filles, il a avoué qu'il a mis "beaucoup de [lui]-même"¹⁹ dans le personnage d'Annette. Dans la préface de Des Châteaux en Allemagne, il a affirmé que le héros "ne lui ressemblait que trop du fait de ses doutes, de ses angoisses et de sa folie à vouloir en faire toujours davantage" (CEA 11). Dans l'avant-propos de Chine, le romancier a considéré ses personnages comme "compagnons de route" (Ch 9). Dans Aria di Roma, il a exprimé de nouveau, par le narrateur-peintre, "le désir éperdu de tout dire, tout sentir, tout embrasser, [se] raconter [soi]-même et le monde en sus." (ADR 315-316).

Reprenons un peu plus en détail les cinq livres mentionnés ci-dessus. Dans le premier, Blaise, Armand et Guillaume étaient des adolescents ambitieux qui voulaient tous les trois découvrir le monde et le mettre au défi. Dans le deuxième, l'héroïne, Annette, démunie d'expériences et d'aventures, a fait de la province à Paris son apprentissage de la vraie passion et du monde réel. Elle a finalement assumé le rôle de l'écrivain, du narrateur et de l'auteur. Dans le troisième, le peintre du XVIII^e siècle espérait toujours atteindre son idéal. Dans le quatrième, les personnages exilés se sont rencontrés

¹⁹ cf. "Annette s'en va t'en guerre", Figaro-Magazine, le 10 septembre 1988.

en Chine, point de convergence et scène de théâtre. Dans le cinquième, le narrateur-peintre a donné une réflexion sur l'art.

Ces livres nous montrent en quelque sorte les années d'apprentissage, de découverte et de réflexion, les préoccupations et les ambitions de l'auteur lui-même. En cheminant à côté de ses doubles, il poursuit inlassablement un long récit sur sa vie et sur celle des autres. Par un de ses personnages, P.-J. Remy a affirmé: "Toute ma vie, j'ai regardé [les autres] pour parler d'eux mais, surtout et par la même occasion, pour parler de moi." (Ch 409) Ainsi, des questions se posent: Pourquoi a-t-on besoin de parler de soi-même? Pourquoi l'écrivain parle-t-il d'une manière incessante de lui-même? Quel est le rapport entre "Moi" et "Autre" ou "lui" et "ses doubles"?

Les personnages étant des doubles de l'écrivain, leurs images et leurs ombres personnifient constamment ses souvenirs et constituent une réminiscence d'un passé auquel il reste toujours attaché sans pouvoir s'en libérer. Les souvenirs autobiographiques se projettent fréquemment sur sa vie et dans son oeuvre. Selon Michel Butor,

"Chacun sait que le romancier construit ses personnages, qu'il le veuille ou non, le sache ou non, à partir des éléments de sa propre vie, que ses héros sont des masques par lesquels il se raconte et se rêve [...]"²⁰

Pourtant, "nul écrivain n'écrit vraiment pour se peindre"²¹. Pour P.-J. Remy, parler de soi, c'est parler des autres ou de ses semblables, mais c'est sûrement pour se retrouver, comme un de ses personnages-écrivains l'a dit:

"je n'ai jamais été moi-même que sous le masque du romancier; qu'on soulève pourtant le masque: il ne reste rien." (Ch 183)

Une fois que le romancier et ses personnages sont unis, ils ne font qu'un. Sans masque, il n'y aurait plus de personnages, ni de romancier lui-même. En racontant sa vie et celle des autres, P.-J. Remy utilise donc des inventions littéraires, partage avec le lecteur sa propre nostalgie et son grand plaisir à revivre le passé. L'aventure individuelle et celle du groupe qu'il raconte depuis son premier livre l'amènent ainsi à une poursuite inlassable et opiniâtre. L'oeuvre renvoie à l'écrivain, comme un miroir, ses propres images, à travers lesquelles il retrouve ses parcours, ses cheminements, ses idées et ses créations.

Par le biais de la poursuite de ses propres images chez les personnages, l'écrivain nous montre sans cesse une recherche de soi-même inséparable des êtres différents. D'après lui, l'homme ne peut se trouver ou mieux se connaître que dans "l'Autre" qui porte des traits communs. "L'Autre" étant comme l'extension du "Moi", sa présence est constamment ressentie. De ce fait, chez P.-J. Remy il n'y a pas un "Moi" supérieur ou unique, puisque la dualité consiste à être soi-même tout en devenant un "Moi" autre.

Rêver la vie mérite d'être cité comme une quête de la conscience et une recherche de soi-même. Il s'agit d'un "Je-narrateur", âgé d'une soixantaine d'années, qui raconte sa vie à partir du jour de sa naissance. Tout le récit est une re-création de soi et une recherche du temps passé. Quatre niveaux peuvent être distingués sur lesquels et à partir

²⁰ Michel Butor, *Répertoire II*, Minuit, 1964, p.62.

²¹ Gaëtan Picon, *L'Ecrivain et son ombre*, Gallimard, 1953, p.15.

desquels le “Je” se déploie et se cherche.

D’abord, la naissance du “Je” est racontée par le narrateur. Son entrée dans le monde se produit à l’issue d’un accouchement difficile. La mère est comme une source de l’enfement à partir de laquelle toute la vie du “Je” est née; elle est aussi comme une muse qui lui montre le chemin de la création. Ensuite, la période de l’adolescence est mise en relief par la soif de lecture et la passion ardente pour l’art. L’adolescent apprend la vie dans les livres et trouve l’expression et la forme dans l’art musical, pictural, plastique et littéraire. Puis, le Je- narrateur entre dans sa maturité. Le fils adulte, devenu le double de son père, court de femme en femme dans l’espoir d’en trouver une idéale. Il éprouve également l’envie d’écrire, toujours davantage. A la fin du récit, le Je-narrateur vieillissant qui, angoissé par l’impuissance lutte pour survivre, essaie de se retrouver lui-même dans le temps et dans l’écriture. Sa recherche est profondément marquée par la prise de conscience.

Le rêve est en quelque sorte un moyen de rencontrer l’autre partie de soi-même, moyen nécessaire à la fiction littéraire. Entre l’écrivain et ses personnages, la ressemblance principale qui traverse toute l’oeuvre, c’est en fait l’amour de la littérature et le désir éperdu d’écrire. Placé sous le signe du double, l’auteur et ses personnages portent tous le trait distinctif qui est ce besoin d’écrire pour continuer à vivre. La variété des fictions et la complexité symbolique vont de pair avec la continuité de l’écriture qu’on pourrait dire à la fois autobiographique et universelle. Aussi, s’enrichissant de formes multiples d’identification, l’oeuvre progresse du défini à l’indéfini.

La vie, le passé et l’univers romanesque de l’auteur présentés par ses propres personnages permettent de renforcer l’effet du double et de marquer les mécanismes de l’écriture qui s’engrènent et lient étroitement les personnages-auteurs. Par exemple:

Dans Un Cimetière rouge en Nouvelle-Angleterre, le romancier Etienne raconte la nouvelle naissance et la réécriture du livre de Don Juan. Il tente, à travers la vie du personnage d’Henry Julian et de ses oeuvres, de se raconter lui-même, de se chercher et de se découvrir, ainsi que de devenir avec Julian personnage d’une fiction (cf. CRNA 40). Xavier de La Vie d’un héros évoque à la fin du roman ses vingt ans qui constitue son unique livre (cf. VUH 603). Dans Le Rose et le Blanc, le romancier Saint-Aymard se met à écrire un roman dont les personnages ressemblent beaucoup à ses amis Marguerite, Louason et Xavier (cf. RB 375 et 376). Finalement le livre que Saint-Aymard veut finir sera rédigé par le personnage de François après l’échec de la société idéale. Nous avons donc un jeu qui enchaîne la présence de l’auteur à celle des personnages-écrivains.

En fait, l’auteur veut créer des personnages en qui il puisse se sentir vivre d’une vie identique et pourtant modifiée, se transformer lui-même par la rétroaction de l’oeuvre écrite sur la vie. La création littéraire apparaît comme une expérience, il tente de se construire. Le “Je” est entraîné par l’écriture, et l’auteur lui-même, détourné par l’imaginaire de son unité existentielle, devenu personnage de roman. Multiplié par les personnages qu’il a créés, il peut être considéré à la fois comme le personnage unique et central de son oeuvre, comme l’homme qui en représente tant d’autres. L’écrivain devient donc un singulier-universel puisqu’il est partout dans ses personnages. La combinaison de l’homme individuel et de l’homme pluriel constitue ainsi l’un des traits essentiels de l’écriture de notre auteur.

Par le thème du double, P.-J. Remy montre en réalité l'un de ses procédés techniques, à savoir la fusion de plusieurs personnages en un seul et la multiplication d'un singulier en pluriel. Le sens se révèle dans sa totalité et sa multiplicité. Le "Je" est constamment lié à "l'Autre" et le "Moi" se trouve toujours dans la pluralité. L'être-Remy est ainsi partout, s'identifiant à ses personnages et se projetant sur toutes les scènes.

Selon Rimbaud, "Je est un autre" ²², et "à chaque être, plusieurs vies me semblaient dues" ²³. L'émergence de "l'Autre" exprime donc la figure du divers. La présence de "l'Autre" s'inscrit dans l'écriture, et ses figures multiples composent l'oeuvre. Ce qui montre également combien l'écrivain est privé de son identité du fait de vivre de ses propres personnages. Il est en fait multiple, constamment muni de masques à facettes, et toujours "Autre". D'après Lacan,

"le Moi est référentiel à l'Autre. Le Moi se constitue par rapport à l'Autre. Il en est le corrélatif. Le niveau auquel l'Autre est vécu situe exactement le niveau auquel, littéralement, le Moi existe pour le sujet." ²⁴

Aux yeux de P.-J. Remy, le "Je-Moi" reflété par "l'Autre" n'est qu'un pronom de l'imaginaire, qui donne accès à ses propres personnages. Chez lui, le héros se perçoit souvent autre qu'il n'est, ou il est vu à travers sa propre conscience et celle des autres. De ce fait, c'est dans son héros, René Leys, que Segalen est incarné (SPE); c'est de son ami Simon que Guillaume reste le reflet (SPE et Ch); c'est par le comédien Peter que l'écrivain Jean Chayral essaie de se connaître (CI); c'est dans l'image de Gérard que ses amis se retrouvent (DEu); c'est par l'architecte Donne que l'écrivain Berger retrouve sa propre force (FDP); c'est en peignant le portrait d'Annette que le romancier nous présente un de ses autres doubles (AEF) ... De tels exemples sont très nombreux.

La recherche de "Moi-Autre" conduit le romancier à mettre en relief la dualité de l'homme et les contradictions dont il est tissé. Chez P.-J. Remy, le "Moi" est en effet situé dans une position d'équilibre et composé à la fois d'une faiblesse et d'une force. Dans ce "Moi", il y a toujours des éléments positifs et négatifs. Ainsi, son "Moi" se trouve par moments dans un état parfois inactif, parfois créatif: tantôt il est impuissant, en mal d'inspiration, tantôt il écrit éperdument et enchaîne des livres l'un après l'autre.

D'une part, son "Moi" s'appuie fortement sur l'"Autre", et d'autre part, il l'affronte. C'est le cas du vieil écrivain Berger de La Figure dans la pierre, où celui-ci, malade et impuissant, a besoin de l'architecte Donne pour retrouver l'énergie et l'écriture, et en même temps, il le considère comme son rival.

De ce fait, son oeuvre est inséparable de lui-même. Le lecteur remarque d'une façon évidente l'ambiguïté fondamentale de ce fameux "Je" qui représente alternativement ou simultanément l'auteur et son double romanesque. Ce que le romancier tente de montrer, c'est le double mouvement de fusion et d'individualisation. Chaque personnage est à la fois particulier et complexe, constamment lié à "l'Autre", au groupe, à l'ensemble de

²² Rimbaud, Poésies, "Une Saison en enfer", "Les Illuminations", Gallimard, 1973, p.200.

²³ Rimbaud, phrase citée par Gaëtan Picon, dans La Vérité et les mythes, Mercure de France, 1979, p.63.

²⁴ J. Lacan, Le Séminaire I, Seuil, 1977, p.61.

l'oeuvre. Toutes les destinées se prolongent donc dans les Autres et se compénètrent.

Chez P.-J. Remy, l'homme est en fait non seulement double, mais triple ou quadruple, enfin plutôt multiple et universel. Nous trouvons par exemple le peintre Binet qui est "un homme de culture universelle, qui s'entend aussi bien en littérature et en musique qu'à la fresque et au chevalet." (CEA 76) Le personnage-narrateur se dévoile à plusieurs reprises: Blaise, Patrick et Guillaume sont "les trois visages d'un même jeune homme" (AES 425) et "André, Maxime et moi ne formions qu'un seul personnage, que je cherche encore mais qui allait bien vite se trouver" (EP 479).

L'auteur lui-même se met en jeu comme un personnage insaisissable. Un homme tel que P.-J. Remy, engagé dans une double carrière et portant en lui des aspirations pareilles à celles de ses personnages, ne peut être satisfait d'une vie ordinaire. Le romancier étant lui-même le sujet de ses livres, il prête à ses héros toutes ses expériences dont il devient le personnage principal à peine masqué, personnage à multiples facettes. Effectivement dans l'oeuvre, un masque s'ouvre sur un autre peu différent et une figure succède à une autre semblable. L'auteur d'une création de formes multiples se dépeint dans sa propre création.

La dualité de l'être et la ressemblance des personnages montre en fin de compte une multitude de facettes d'une réalité complexe qui ne peut plus se donner sous la forme d'une seule unité. Ainsi, les personnages expriment-ils chacun leurs points de vue que le romancier tente de réunir.

1.3. La Multiplicité des points de vue

Chez P.-J. Remy, la diversité créatrice transfigure l'expérience littéraire en l'incarnant dans une multiplicité des personnages, dont les points de vue se juxtaposent ou se succèdent. Le romancier ne ménage guère de divergences d'optiques pour le déploiement emblématique de vision. Ce qu'il donne dans l'espace de son imaginaire et dans son rappel du passé, c'est une approche de multiplicité manifestée par l'ampleur de vue.

De la dualité à la multiplicité, notre romancier essaie de montrer les points de vue de ses personnages et de les rassembler, afin d'avoir un champ de vision plus vaste et une totalité plus complexe sur la vie humaine et sur le monde. De ce fait, sous nos yeux se présente une construction de roman à voix polyphoniques.

Un grand nombre de personnages, pris dans un tourbillon de va-et-vient, dispersés dans un univers marqué par le temps et l'espace, sont chargés par le romancier d'exprimer leurs points de vue sur des aventures individuelles et collectives, sur des événements historiques. La vision du monde est considérablement élargie par cette multitude de prises de vue, et l'écriture romanesque enrichie par l'ensemble de voix et d'images à la fois réelles et fictives.

La manière dont notre romancier explore les points de vue de ses personnages se révèle déterminante pour la mise en oeuvre des aspects de sa technique romanesque dans Le Sac du Palais d'Été et Chine, où il montre plusieurs types de points de vue, par exemple: ceux de l'intérieur, donnés par M. Liu qui parle de sa vie et de son pays; ceux de

l'extérieur, exprimés par les exilés occidentaux qui racontent leurs expériences chinoises; ceux de la multitude, montrés par plusieurs générations qui contiennent des diplomates, des aventuriers, des écrivains, des poètes, des journalistes, des comédiens, des artistes ... Le récit s'organise autour de ces personnages et avec une technique behavioriste.

On sait que l'unanimité de Jules Romains consiste à dire individuellement ce que ressent la collectivité. Il en est certainement de même pour P.-J. Remy qui tente de décrire un monde en faisant entendre la voix de chaque personnage. Pourtant, chez lui, ce genre de roman est dominé non seulement par une multiplicité de points de vue des personnages, mais aussi par celle des histoires parallèles ou successives. Par exemple, dans Le Sac du Palais d'Été et Chine, l'auteur utilise le même procédé d'écriture, à savoir augmenter le nombre des personnages et montrer leurs points de vue afin de raconter la tentation chinoise et l'exil des Occidentaux. Selon lui, il faut une multitude de personnages pour parler d'expériences chinoises et d'aventures en Chine. Il a avoué: "Tout seul, je ne peux pas parler de la Chine"²⁵. De ce fait, pour donner l'image d'une Chine à la fois millénaire et contemporaine, "chacun apporte sa petite touche à ce que peut être la Chine" (ibid.).

Les personnages de ces deux romans appartiennent à plusieurs milieux et s'attachent les uns aux autres. On peut distinguer quatre générations et quatre genres de personnages: des figures historiques échappées du temps (Segalen, Malraux, Président Mao ...), des personnages principaux (Simon, Guillaume), des personnages secondaires (Chessman, Otrick, Benoit, M. Liu ...) et des figurants à n'en plus compter. A partir des deux héros: Simon et Guillaume, le nombre des personnages atteint une centaine.

La reprise du thème de la Chine et le procédé de la multiplicité des points de vue permettent à P.-J. Remy de montrer une pluralité de visions. Chaque personnage présente sa vision, complétée par celle des autres, "nous sommes chacun d'entre nous comme une parcelle d'une pensée unique, d'un seul système, d'un espoir ..." (SPE 459) Les idées, les images et les visions ne peuvent être saisies qu'à travers un ensemble de vues partielles. De ce fait, leurs expériences d'aventures font écho avec la réalité qui montre l'existence de l'homme.

Le romancier nous fait relire ou revivre des scènes que nous avons déjà lues et vécues avec le héros Simon dans Le Sac du Palais d'Été, mais cette fois du point de vue de Guillaume dans Chine. Il nous offre une sorte de vision stéréoscopique destinée à la répétition des mêmes épisodes, saisis sous un autre angle et à travers d'autres yeux.

Les personnages sont modelés par le créateur qui leur a confié ses idées, sa voix, son pouvoir d'évocation. D'une part, ce n'est plus l'auteur qui nous parle, mais ce sont plutôt Segalen, Simon, Guillaume et bien d'autres qui évoquent l'exil en Chine pendant des périodes différentes; c'est M. Liu qui, en tant que Chinois, fournit de son témoignage; c'est Chessman qui établit le plan de son roman unique et total ... Nous sommes avec ces personnages, et ce sont leurs points de vue, leurs mots que nous entendons. D'autre part, l'auteur se trouve derrière ses personnages en s'exprimant par plusieurs voix. Les personnages ne sont que des incarnations d'idées, des supports ou des outils par lesquels le romancier crée son oeuvre.

²⁵ cf. Entretien avec P.-J. Remy du 2 juillet 1993, p.428.

Nous avons ainsi de multiples intrigues et aventures racontées à la troisième personne, véhiculées tour à tour par les points de vue de Segalen, de Simon, de Guillaume, d'Otrick, de Chessman, de M. Liu ... La parole de chacun joue un rôle important puisqu'elle constitue les moments romanesques où les points de vue des personnages prennent le plus d'épaisseur humaine et donnent les clefs de leur cheminement et de leur destin.

Tous les personnages exilés en Chine cherchent en fait à réaliser leur projet. Segalen est chargé d'une mission d'archéologue; Otrick, ambassadeur hollandais cherche depuis trente ans à rédiger des ouvrages sur Segalen; Simon, expert français, reçoit les ouvrages inachevés d'Otrick dans l'intention de les terminer; Guillaume, attaché de presse à l'Ambassade de France à Pékin, prépare une thèse sur Segalen, puis un livre sur la Chine. Le projet dont parle l'écrivain Chessman concerne un gros livre composé d'une centaine de personnages, visant à embrasser les foisonnements et la destinée à l'infini ...

Cependant, tous ces personnages échouent dans leur projet initial, et leurs aventures aboutissent également à l'échec. Segalen interrompt sa mission en raison du déclenchement de la guerre. Ses successeurs ne réussissent pas à retracer ses itinéraires: Simon et Guillaume sont chassés de Chine dans Le Sac du Palais d'Été et voient avorter leur projet chinois dans Chine; Otrick met fin à ses jours; le roman de Chessman piétine ... En fait, ces personnages ne montrent que leurs points de vue sur la Chine. Par exemple, Segalen porte sa vision sur une Chine ancienne et des Chinois légendaires, comme ce qu'il a exprimé dans une de ses lettres: "Au fond, ce n'est ni l'Europe ni la Chine que je suis venu chercher ici, mais une vision de la Chine."²⁶ Les regards de Segalen restent fixés sur des vestiges millénaires, et ceux de ses successeurs se portent à la fois sur une Chine fascinante et sur une autre hostile.

L'échec des aventures est parallèle à celui de la compréhension de la Chine et à son accès. Tous les personnages éprouvent que la Chine n'est ni compréhensible ni accessible. Par exemple, Simon se rend compte qu'il "ne connaîtra jamais ce pays" (SPE 25); Guillaume dit: "Je suis venu ici pour comprendre et je ne comprends plus rien." (SPE 93) L'incompréhension devient un point de vue commun des personnages. Elle sert d'écho et entraîne les exilés dans un état passivité, "tout le monde engraisait à Pékin; la chaleur et l'alcool, l'inactivité." (SPE 126). Les personnages sont tous attirés par l'Histoire, la culture et les civilisations chinoises, mais profondément choqués par la Révolution culturelle et les événements de Tian An Men, dont la réalité est, aux yeux des Occidentaux, cruelle et incompréhensible.

Certains personnages quittent la France ou l'Europe dans l'intention de mieux la comprendre en la confrontant avec leur vision de la Chine. Les Occidentaux exilés se rencontrent en Chine pour avoir chacun sa propre expérience. La Chine représente un centre d'exil où se confondent toutes les aventures et tous les destins.

Le beau palais impérial, construit par des Jésuites au XVIII^e siècle, est un symbole de la fusion culturelle et architecturale entre la Chine et l'Occident, un témoignage de la tentation chinoise. Le saccage de ce palais par des militaires occidentaux a causé

²⁶ Victor Segalen, Stèles, Peintures, Equipée, Club du Meilleur Livre, Paris, 1955, p.13.

l'hostilité chinoise et l'échec occidental. Tous les points de vue tendent finalement vers l'échec que connaissent les exilés: Segalen au début du XX^e siècle; Simon pendant les années cinquante et soixante; Otrick, Guillaume et Chessman pendant la Révolution culturelle; Simon, Guillaume et Chessman revenus, mais déçus pendant les événements de Tian An Men.

“Mais je quitte la Chine avec, quand même, un fragment d'espoir. Et c'est quelque chose, l'espoir que j'avais oublié avant d'arriver ici.” (SPE 736)

Guillaume, comme bien d'autres personnages, garde toujours l'espoir de renouveler l'expérience chinoise malgré l'échec. C'est pourquoi il revient à Pékin vingt ans après dans Chine. D'une part, le romancier insiste sur la fascination exercée par la Chine et sur l'exil le plus représentatif en Chine, d'autre part, il évoque un parcours initiatique: les personnages échouent, mais initiés. On a l'impression de poursuivre une réalité qui échappe.

L'auteur fait en fin de compte la confusion du réel et de l'imaginaire, du vécu et du rêvé. Il joue de l'entrecroisement des visions et des points de vue sur les êtres et les événements tout en donnant une grande variété de focalisation et de changements d'optique. Il orchestre à sa manière les ressources polyphoniques du roman en adoptant une forme romanesque qui incarne tout ce qu'il veut exprimer. Par le biais de ses personnages, il montre une vision de la Chine et du monde qui accroît le pouvoir créateur, dont il cherche un écho qui se mêle à toutes les voix.

Lorsque Flaubert a décrit des scènes concernant les Révolutions de 1830 et 1848 dans L'Education sentimentale, il les a transposées à partir des documents consultés sans porter de jugement. Il en est de même pour P.-J. Remy. A l'exception des paroles de ses personnages, il cite des articles de presse et des journaux muraux afin de montrer toutes les voix et tous les points de vue. Ainsi, il déploie des visions de la Chine par la voix et les yeux des autres sans porter de jugement.

La multiplicité des points de vue se présente également dans le projet d'écrire un livre sur la Chine. Non seulement Chessman tente de l'écrire, mais aussi d'autres personnages envisagent de le réaliser. Par exemple, Otrick a aussi envie d'écrire:

“L'idée de ce livre qui répandrait des images, des instantanés, des visions multicolores et diverses de ce pays et qui, sans juger ni démontrer, montrerait seulement.” (SPE 698)

Guillaume tente lui aussi de montrer la Chine:

“Je commence à entrevoir ce que je ferai. Seul un livre énorme où l'on se perde ... Un livre à facettes, à images multiples. Mais surtout, ne pas juger. Montrer une Chine que j'ai vue et celle que j'aurais voulu voir. Utiliser mon témoignage et celui de ceux qui sont venus avant moi; ceux des Chinois eux-mêmes afin d'en tirer une vérité qui soit au-dessus de tous les témoignages ...” (SPE 738)

Leur idée est un résumé des grandes lignes des deux romans: Le Sac du Palais d'Eté et Chine. La multitude de visions et de témoignages y jouent le rôle essentiel.

La vision du romancier explore en fait le dedans et le dehors, les intersections, les réfractions dans un kaléidoscope où l'angle de vision, l'étendue et la perspective du champ varient constamment suivant un va-et-vient de personnages. P.-J. Remy recourt

au résumé des idées sur l'écriture, ainsi au puzzle où se fondent ou se morcellent les flashes d'aventures de l'un et de l'autre, interrompus souvent par l'apparition d'un nouveau venu ou d'un nouvel événement. Ses personnages se complètent, et son oeuvre revêt un caractère d'ensemble.

Cette idée d'ensemble ou de totalité est maintes fois répétée dans l'oeuvre. C'est ainsi que le héros Gérard, qui veut rassembler la diplomatie de Gunther, la beauté de Marion, la désinvolture de Cyril et son propre goût du sérieux sans excès, envisage cette possibilité: "à nous quatre nous étions parfaitement complémentaires" (DEu 192).

La multiplicité des points de vue permet effectivement à l'écrivain "d'enrichir la diversité des approches d'une même réalité et de contribuer ainsi au mouvement baroque qui est celui du livre" (SJR 103) en rendant le sujet plus riche et le roman plus abondant. En fait, l'oeuvre explore le sujet de la multiplicité des "Moi" en déployant un enchevêtrement d'aventures, de drames, de sentiments et d'idées, vécus ou incarnés par les personnages. La vision de P.-J. Remy romancier est celle du vécu, et son monde devient celui des expériences acquises. Nous ne pouvons entendre une voix que lorsqu'elle répond en écho à celles des autres. L'écriture devient donc une synthèse qui englobe tous les personnages, les lieux, les mouvements, les aventures.

2. Le Thème de la récurrence

Chez P.-J. Remy, le thème de la récurrence est notamment marqué par le retour des personnages et leur recherche perpétuelle. Au fur et à mesure que nous lisons ses romans, nous voyons réapparaître des personnages dont il a déjà parlé dans de précédents récits. L'histoire et les aventures de ces personnages fictifs se continuent dans l'espace circulaire de l'écriture.

Le procédé de retour des personnages est "une démarche qui s'inspire de Balzac"²⁷. La réapparition que le romancier met en place, dans laquelle ses personnages se répondent d'un roman à l'autre, est explorée sous des angles très variés. Par les renvois à d'autres moments de leur vie, les personnages récurrents prennent une dimension particulière.

Leur recherche perpétuelle porte sur la quête de la femme idéale, du père disparu, du temps passé et du sujet de l'écriture, qui sont des préoccupations non seulement des personnages, mais aussi du romancier lui-même. Le thème de la récurrence, devenu un élan de recreation, contribue à l'univers infini.

2.1. La Réapparition des personnages

Le retour des personnages d'un roman à l'autre de La Comédie humaine, récurrence incessante de Vautrin, de Rastignac, de Rubempré ..., constitue l'un des procédés remarquables de la technique balzacienne. Les apparitions et les réapparitions des mêmes personnages sont en quelque sorte pour Balzac un complément nécessaire du regroupement des romans qui forment l'ensemble de son univers romanesque.

²⁷ cf. Entretien avec P.-J. Remy du 11 janvier 1996, p.442.

Il en est de même pour P.-J. Remy, qui a toujours l'intention de donner vie et mouvements à un monde tout entier et de décrire la diversité d'un univers avec des points de vue différents. Le retour des personnages déjà présentés ailleurs nous rappelle leur existence, comme s'ils n'étaient plus imaginaires, comme s'ils devenaient des compagnons de route. Les personnages, survivant encore, reviennent successivement pour continuer à raconter leurs aventures ou à défier leur destin, ce qui enrichit largement l'oeuvre de notre metteur en scène.

Etant donné qu'il y a chez P.-J. Remy de nombreux personnages récurrents, nous en choisirons seulement quelques-uns pour analyser leur rôle. Nous retenons particulièrement Simon, Guillaume, Otrick, M. Liu, Chayral, Chessman, Lavenant, le héros-peintre ...

Dans Le Sac du Palais d'Eté, Simon était un expert français qui travaillait depuis les années cinquante pour la Chine nouvelle. Il menait un exil voulu dans ce pays qui le fascinait autant que Victor Segalen. Dans Chine, Simon, devenu haut fonctionnaire, a désigné Guillaume comme ambassadeur de France à Pékin, tout en espérant pouvoir réaliser des projets en Chine. Par le retour de ce personnage, l'auteur nous a présenté en effet une des figures des aventuriers occidentaux, dont le destin personnel se liait à celui du groupe et aux événements historiques.

Nous avons déjà rencontré Guillaume dans Et Gulliver mourut de sommeil, où il a séjourné en Amérique. Ce personnage nous a fait connaître son goût du voyage et de l'aventure, imprégné toujours par la passion de la musique et de la peinture, la rencontre, la solitude, l'exil, l'écriture ... Tous ces thèmes reviennent sans cesse dans l'oeuvre. Guillaume est en quelque sorte un précurseur qui, sorti des rideaux de la comédie de P.-J. Remy, a annoncé le programme et les thèmes principaux du spectacle.

Dans Midi ou l'attentat, Guillaume a fait un stage à Oran au début de la Guerre d'Algérie. Pour le jeune Guillaume, le but de ces deux voyages était de découvrir le monde. Son premier voyage était imprégné des passions, des idées et des rêves, et le deuxième, de la terreur aveugle, de la haine et du désespoir. Le contraste entre ces deux voyages est évident. La violence était cruelle et elle pouvait tout détruire sans laisser place au bonheur²⁸. Par le biais de ce personnage, l'auteur voulait probablement condamner la violence et l'absurdité des hommes tout en appelant la paix: "un jour, plus personne ne tuera personne" (MA 120). Et Guillaume, qui, pour sa part, a connu la complexité du monde, ne pourrait plus vivre ni dans la naïveté, ni dans le rêve.

Guillaume a réapparu ensuite comme journaliste dans Le Sac du Palais d'Eté et comme diplomate dans Chine. Après Victor Segalen, Simon et d'autres Occidentaux, il tentait également un exil absolu en Chine.

Otrick qui a joué le rôle d'un diplomate étranger à Pékin était un personnage lourd de secrets et de mystères. Il s'est suicidé dans Le Sac du Palais d'Eté, mais réapparaît à maintes reprises dans Chine aux moments où ses amis évoquent des souvenirs.

L'auteur a attribué d'une façon évidente à ces trois personnages le rôle de

²⁸ P.-J. Remy, Midi ou l'attentat où Jean Claude, journaliste et ami de Guillaume, est tué par une bombe en laissant sa fiancée Marianne dans un deuil perpétuel.

successeur de Segalen pour renouveler la tentative de Chine, ranimer les aventures, reparler d'exil et retracer les destins humains. Tout ce à quoi les personnages s'attachaient est évoqué par petites touches dans le décor et le style du roman, ainsi qu'avec l'Histoire. A travers ces trois personnages venus ou revenus en Chine dans des périodes différentes, P.-J. Remy montre, d'une part, le paradoxe d'une Chine millénaire et contemporaine, d'autre part, la désillusion de la tentative chinoise des Occidentaux de plusieurs générations. La Chine reste toujours incompréhensible et inaccessible à tel point que tous les exilés occidentaux n'ont pas pu échapper à l'échec. En créant ces personnages, l'auteur a mis en évidence ses inquiétudes, ses angoisses, sa quête, ses déceptions, ses espoirs ...

Quel est le rôle joué par M. Liu, lettré chinois qui intervient dans plusieurs livres concernant la Chine? Dans Une Mort sale, il était un malade en train de jouer au jeu de go avec Chayral, écrivain français, également malade. Malgré la dégradation de sa santé, M. Liu restait toujours lucide. Au fur et à mesure que l'écrivain français évoquait sa vie, M. Liu en faisait l'analyse et en a tiré une conclusion. L'impuissance de Chayral, tant au physique qu'en écriture (cf. MS 163 et 167) a entraîné en fin de compte sa mort, que notre auteur a considérée comme "une mort sale". Il a traité cette mort, d'une façon symbolique, comme "la mort de l'Occident"²⁹, puisque les forces militaires américaines voulaient à cette époque-là conquérir le Vietnam. M. Liu est mort à son tour. Selon P.-J. Remy, il y a des morts sales et

des morts propres, ce qui correspond bien à sa conception des personnages: positifs et négatifs. Même les personnages ayant des traits négatifs sont considérés par lui comme porteurs de sens significatifs, puisqu'ils veulent tous sortir d'eux-mêmes. Nous reviendrons plus tard sur ce point.

M. Liu a réapparu respectivement dans Le Sac du Palais d'Eté et Chine, où l'auteur lui a accordé le rôle de témoin de l'exil mené successivement par Simon, son collègue de travail, et par Guillaume, son collaborateur aux projets en Chine. En même temps M. Liu a apporté un témoignage sur la Révolution culturelle et les événements de Tian An Men, dont il était lui-même deux fois victime: humilié, maltraité dans le premier cas; limogé dans le deuxième. M. Liu, lui non plus, n'a pas pu échapper à son destin.

Jean Chayral était l'écrivain malade et impuissant d'Une Mort sale. Nous le retrouvons dans Comédies italiennes en train d'écrire à son ami anglais. Il a inventé dans ses lettres un bonheur qu'il ne possédait pas et une Italie irréaliste. Dans ce roman, l'auteur lui a donné une vie ressuscitée pour qu'il puisse continuer à écrire.

Jean Chayral est revenu, dans Désir d'Europe, comme conservateur à l'abbaye de Vaur, où il écrivait un livre (DEu 446). Nous assistons chez ce personnage à une rédemption par l'acte d'écrire. Pour P.-J. Remy, cette rédemption est vitale. Grâce à elle, Jean Chayral peut survivre: à défaut de quoi, comme pour Gérard, héros du même roman, il lui serait impossible d'échapper au drame du suicide.

Nous retrouvons également la silhouette de Jean Chayral dans Le Sac du Palais d'Eté et Chine sous le nom de Chessman. Il y a joué le rôle d'un écrivain anglais.

²⁹ cf. Entretien avec P.-J. Remy du 2 juillet 1993, p.434.

Pourquoi l'auteur a-t-il voulu ce changement d'identité? Selon P.-J. Remy, d'une part, tous les écrivains se ressemblent plus ou moins, quelle que soit leur identité; d'autre part, Chessman est considéré comme le double de Jean Chayral. L'écriture était donc aussi importante pour l'un que pour l'autre. Ils pratiquaient le même travail de création littéraire et se sont heurtés aux mêmes obstacles.

L'auteur a ainsi chargé Chessman d'exprimer toutes ses idées sur l'écriture et d'exposer les angoisses, les inquiétudes et les problèmes qu'un écrivain peut rencontrer. Dans Le Sac du Palais d'Été, les idées et les procédés techniques d'écriture que Chessman a envisagés deviennent finalement les points essentiels de la création du livre. Ce personnage est en réalité le porte-parole de l'auteur. Dans Chine, Chessman était constamment hanté par son vieillissement et son impuissance à écrire. Il essayait d'en sortir, mais il n'a pas pu y arriver. L'échec de ce personnage est lié évidemment à ceux des autres et du groupe. A travers Chessman, P.-J. Remy montre également sa crainte de vieillir et son angoisse de ne plus écrire³⁰. Chessman est une illustration parfaite du type que l'auteur a voulu incarner.

Lavenant, metteur en scène dans Chine, a été inspiré par Antoine Vitez, homme de théâtre, que P.-J. Remy apprécie énormément. Eprouvant toujours une passion particulière pour le théâtre, il souligne, par le biais de ce personnage, que le théâtre peut tout représenter et il tente de suivre Vitez pour "faire théâtre de tout" (Ch 10).

Dans Chine, Lavenant remet en scène non seulement des pièces de Claudel, mais aussi des actualités toutes récentes de la Chine. En réalité, l'auteur et son personnage sont tous deux metteurs en scène pour montrer les images concernant des aventures humaines et pour les faire revivre ensuite: l'un par le roman, l'autre par l'intermédiaire de pièces.

Il y a évidemment un lien entre la pièce écrite et celle qui est jouée en scène, entre l'écrivain et l'homme de théâtre. Selon notre romancier, le monde n'est-il pas un spectacle?

Nous avons rencontré à nouveau le personnage de Lavenant dans Désir d'Europe, où il continuait à diriger son théâtre. Cette fois, c'est sur la scène européenne, notamment concernant la chute du Mur de Berlin. P.-J. Remy a mêlé une fois de plus les événements historiques à la fiction et la réalité à l'imaginaire.

En ce qui concerne le retour du personnage-peintre, il y a dans l'oeuvre trois peintres qui retiennent notre attention: Binet dans Des Châteaux en Allemagne, Cyril de Désir d'Europe et le peintre âgé d'Aria di Roma. En fait, ces trois peintres ne font qu'un puisque notre romancier les a chargés de montrer successivement leurs cheminements et leur réflexion sur l'art.

En fin de compte, un des héros les plus récurrents de P.-J. Remy, celui qui est devenu l'incarnation de l'écriture, est sans aucun doute le narrateur-écrivain, apparu dans La vie d'Adrian Putney, Poète, qui recherche la maîtresse du poète, puis dans Rêver la vie, où il racontait sa vie dès la naissance³¹, ensuite dans Salut pour moi le monde, où il mêlait la Tétralogie de Wagner à la réalité, de même dans Un Voyage d'hiver, où il écrivait

³⁰ cf. Entretien avec P.-J. Rémy du 11 janvier 1996, p.443.

à son amante viennoise, puis dans Le Dernier été, où il évoquait sa vie adolescente, dans Toscane où il a retrouvé l'énergie pour la vie et l'écriture, ensuite dans L'Autre éducation sentimentale, où il se rappelait toute sa jeunesse, et dans Algérie, bords de Seine, où il se souvenait de son séjour en stage à Oran.

A travers ce personnage central nous connaissons les étapes de l'apprentissage et du cheminement de l'écrivain, ses préoccupations, ses angoisses, sa passion et son désir. A partir de ce narrateur, P.-J. Remy a essayé de broser le portrait de toute sa génération et de toucher tout un monde à la fois réel et imaginaire, un monde marqué par la diversité et la multiplicité et unifié par la réapparition des personnages.

Ainsi, pour comprendre Chine et les allusions faites à Segalen, à Simon, à Guillaume ou à Chessman, il nous suffit de lire Le Sac du Palais d'Été où sont évoquées leurs aventures précédentes. Pour connaître les personnages déjà créés, il faut relire les romans dans lesquels ils ont déjà joué leur rôle. Grâce à la réapparition des personnages, les romans communiquent entre eux.

Le retour des personnages, c'est en quelque sorte la transposition dans le roman-fleuve. Mais qu'est-ce que le roman-fleuve sinon une perspective, l'intervention dans l'espace d'une autre aventure, d'un temps passé? Grâce aux aventures précédentes, nous connaissons mieux les personnages récurrents. A force de revenir, ils prennent du poids. Par exemple, lorsqu'on parle d'un écrivain impuissant à écrire, on pense à Chessman. Guillaume représente le diplomate-écrivain. Binet est la figure du peintre. Ces personnages deviennent types, et finissent par se familiariser avec nous. Ils donnent ainsi l'impression d'entrer dans un monde réel: ils voient de leurs propres yeux les événements historiques, ils racontent leur expérience, ils deviennent des personnages réels. Voilà un effet réel créé par l'auteur.

Le retour des personnages est en fait la présence d'un monde où les héros et les figurants se retrouvent et parlent de nouveau de leurs préoccupations et de leur recherche. D'une certaine façon, le personnage qui mène une recherche perpétuelle fait retour sur lui-même: on redouble constamment. Il s'agit en réalité du retour d'une écriture infiniment à refaire. La répétition est, à chaque fois, un commencement.

2.2. La Recherche perpétuelle

Presque dans tous les récits, les héros tels que Simon, Guillaume, Rissner, Julien, Chayral, Binet, etc. sont très solitaires, et vivent tous en dehors de leur famille. Dépourvus d'amour pour leur femme et pour leurs enfants, ils cherchent plutôt le désir et le bonheur ailleurs. On dirait que la solitude est un leitmotiv de leur existence. D'une part, l'absence de la famille leur permet de voyager et de mener des aventures ou des recherches, d'autre part, la solitude profondément ressentie par les héros eux-mêmes montre une nécessité de sortir de soi-même.

Nous remarquons dans l'oeuvre qu'il y a toujours une recherche concernant à la fois le père, la femme et l'écriture. En fait, le père inconnu ou disparu, la femme idéale et l'écriture inépuisable sont considérés comme des manques. Le motif de leur voyage

³¹ Dans Les Enfants au parc, sa mère Marie-Thérèse et son grand-père Jean-Baptiste ont été mentionnés, cf. p.51.

consiste souvent dans ces recherches. Citons d'abord quelques exemples sur la recherche du père:

Gérard, héros d'Algérie, bords de Seine, poursuit les traces d'un inconnu qui est son père; Xavier, personnage principal de La Vie d'un héros, mène une enquête sur le père disparu; le narrateur de Rêver la vie a un père toujours absent; Oskar de Chine cherche de l'Europe en Asie le père qui a abandonné la famille ...

Pourquoi ces personnages ont-ils tous un père absent? Que signifie leur recherche? Nous savons que P.-J. Remy était encore jeune lorsque son père est décédé. Il est probable que cette disparition l'a marqué profondément. Une famille sans père est normalement considérée comme incomplète. L'absence du père cause donc un manque. C'est peut-être ce manque qui le pousse à écrire afin de retrouver le père dans l'oeuvre littéraire. De ce fait, la disparition ou le manque d'un proche devient un thème romanesque, source d'inspiration. On sait que Henry James, profondément marqué par la disparition de sa petite cousine, a essayé de la retrouver dans son oeuvre. En fait, ce n'est pas forcément la présence physique du père que le fils revendique, c'est plutôt l'esprit et la figure du père qu'il rêve de fixer à ses côtés ou dans ses écrits. Selon P.-J. Remy, le but de la recherche du père, c'est aussi de permettre au fils de mieux connaître la mère et lui-même.

Dans Algérie, bords de Seine et La Vie d'un héros, la recherche du père menée par les deux héros aboutit à une meilleure connaissance de leur mère et d'eux-mêmes. Dans le premier cas, la mère est une Algérienne exilée qui ne peut vivre avec son mari français en raison des conflits. Dans le deuxième, la mère est une ancienne chanteuse dont le mari était chef d'orchestre, saisi par l'ambition de puissance masculine. Ces deux femmes sont toutes les deux victimes de l'homme et de la guerre³². Par le jeu de la recherche, le romancier insiste en fin de compte sur la vanité et l'absurdité de l'homme, tout en appelant à l'abandon de la violence et au retour à l'amour et à la paix.

Chez P.-J. Remy, chaque héros arrive finalement à la découverte de lui-même lorsqu'il se met à chercher. C'est pourquoi Xavier qui effectue une recherche du père est considéré comme mis sur une bonne voie: "parce que tu as commencé à chercher, tu es déjà à moitié sauvé!" (VUH 374) La recherche est en effet un parcours ou un cheminement vers la vérité. A travers la recherche du père disparu, ce héros découvre la qualité féminine, la vanité masculine, la violence menaçante, ainsi que sa propre faiblesse. La quête du père se voit donc approfondie par la négation des fautes commises par les hommes, et par la compréhension du monde et de soi. La vie d'un disparu qui manque à l'harmonie d'une famille est recomposée, et la recherche devient le moteur même du récit

Xavier retrouve finalement "le goût de lire passionnément qu'il avait à vingt ans" et il a envie "d'écrire" (VUH 703 et 710). La recherche du père l'amène à se connaître. Il en est de même pour le Je-narrateur de Rêver la vie: l'écriture de la vie de son père aboutit à "la recherche de [lui]-même" (RV 90).

Ce Je-narrateur remarque lui-même qu'il est comparable à son père, qui "va de

³² Il s'agit de la Guerre d'Algérie et de la deuxième Guerre mondiale.

femme en femme pour en trouver une seule” (RV 135). C’est pourquoi sa mère a été abandonnée lors de l’accouchement. L’absence du père souligne également le problème conjugal. Le Je-narrateur ne vit pas non plus une bonne relation avec son épouse. Comme son père, il connaît lui aussi l’échec de l’expérience amoureuse. Nous trouvons, d’une part, l’égoïsme de l’homme qui ne pense qu’à soi-même, d’autre part, l’insatisfaction de l’homme qui se manifeste sans arrêt. Le père échoue sur deux plans: il n’obtient pas l’amour et moins encore la fidélité de sa bien-aimée puisque Mona se dérobe toujours; mais il est obsédé par sa poursuite. Ce qui l’attire, c’est plutôt l’essence de l’autre qui lui échappe.

Dans l’oeuvre, le père et la mère présentent souvent un trait du sang-mêlé. Le père français et la mère étrangère concrétisent une double nation, une double culture et une ambivalence de caractères. On sait que la mère de P.-J. Remy est originaire du Proche-Orient. C’est probablement la raison pour laquelle il parle d’une mère étrangère dans ses livres. Parmi les parents, les pères sont tous Français, et les mères sont soit Chinoise (Ch), soit Allemande (VUH), soit Arabe (ABS), soit Grecque (RV), soit Anglaise (O-E1), soit Italienne (ADR) ... Toutes ces mères sont belles, bonnes, aimables, intelligentes et lucides tandis que les pères sont inconstants, ambitieux, vaniteux, toujours absents.

Tous les héros en état de manque cherchent le père auprès des amis de celui-ci ou dans le rêve. Ils écrivent ensuite un livre, dans lequel on peut connaître le père absent ou tenir un long rêve éveillé qui suit les pas du père. De ce fait, réintégrer dans le circuit romanesque la figure du père est une technique destinée à rechercher la paternité, à concrétiser l’absence et à combler le manque. On dirait qu’il n’y a que la littérature qui puisse combler ce genre de manque si obsédant. L’absence qui fonde l’écriture donne un effet de style: un incipit né sur des négations. La recherche réalisée ou inventée devient naturellement le sujet de l’écriture, par laquelle la vie absente est complétée. Ainsi, le texte s’écrit sur un vide initial où s’éteint la vie et d’où émerge l’écriture.

Presque tous les héros sont, comme Don Juan, toujours insatisfaits et assoiffés de faire davantage. Don Juan est un personnage qui mérite d’être cité en raison de sa recherche perpétuelle. D’une part, il commet des viols et sème le trouble, d’autre part, il défie le destin et l’ordre social. Ce qui compte pour lui, c’est la liberté totale et la poursuite de l’idéal féminin. Sous la plume du romancier, c’est un homme de conquête sans croyance, un séducteur perpétuel, un coureur inépuisable, un combattant inlassable pour atteindre son but.

Pourquoi Don Juan ressent-il toujours le besoin d’une nouvelle conquête? Pourquoi n’est-il jamais satisfait? Qu’est-ce qui fait courir ce personnage? P.-J. Remy met l’accent sur le sens de l’existence de ce personnage et sa soif de l’infini. Pour Don Juan, c’est le mouvement, le passage et l’instant qui constituent sa conquête et sa recherche. Le mouvement qui se passe et qui traverse le récit est toujours insaisissable.

La problématique de l’amour est mise en évidence. Don Juan ne cherche pas un amour ordinaire mais un amour pur, absolu. Insatisfait, son plaisir nécessite toujours d’être renouvelé: “Don Juan est celui qui, de femme en femme, en cherche une qui soit enfin l’autre” (DEu 368). C’est toujours l’autre qui le fascine et qu’il veut conquérir. S’il

pratique une sexualité effrénée et abomine l'amour physique monotone, c'est qu'il tente de renouveler l'énergie, de sortir de la sexualité banale et de devenir un homme complètement libre.

De ce fait, la création incessante est également en état de renouvellement permanent. Par le personnage de Don Juan et son insatisfaction, le romancier symbolise le désir infini et le défi perpétuel de l'homme. Chez lui, il existe constamment un point de convergence analogique à l'infini. Le désir infini, nous le trouvons aussi chez d'autres personnages. Par exemple, l'écrivain Rissner de De la Photographie considérée comme un assassinat cherche à Londres "l'inspiration" (PCCA 116) pour son nouveau roman. Il fait partie des écrivains qui ne veulent absolument pas s'arrêter d'écrire. Quant au narrateur-peintre d'Aria di Roma, sa raison de revenir à Rome est de continuer la création:

“pour qu'un mécanisme qui fonctionne si longtemps dans le bonheur avant de sombrer dans la routine et l'habitude [...] parvienne à se remettre en marche” (ADR 32).

Les héros mènent ainsi un combat en réclamant sans relâche le renouvellement. Leurs préoccupations, c'est chercher la femme idéale et continuer à créer ou à écrire. Il est clair que la femme permet leur existence et que l'écriture assure leur survie.

Dans l'univers de P.-J. Remy, les traits des personnages, les fonctions qui leur sont attribuées, les valeurs dont ils deviennent les supports témoignent ainsi de la recherche perpétuelle du sens de l'existence à travers l'écriture et la création qui possèdent l'infinie richesse.

Nous venons d'analyser les traits des personnages masculins de P.-J. Remy. Quels sont ceux de ses héroïnes? Bien que la plupart d'entre elles jouent un rôle secondaire dans l'oeuvre, leur place est primordiale. Par un de ses porte-parole, le romancier lui-même a avoué: “Les femmes - la femme - ont joué - a joué dans ma vie un rôle capital” (FDP 152). Selon M. Bourbon Busset, les femmes de P.-J. Remy possèdent plus de points positifs que ses personnages masculins:

“Vos femmes, comme dans la réalité, sont autrement subtiles que leurs partenaires masculins, qui, dans vos romans, poussent parfois un peu loin à la fois la suffisance et la balourdise.”³³

Nous allons voir de plus près les qualités et les particularités que les femmes présentent dans l'oeuvre, ainsi que leur relation avec leurs partenaires masculins.

Chapitre deuxième Le Rôle des femmes

1. L'Importance de la femme

“Les femmes mènent mon roman.” - P.-J. Remy³⁴ ***“Et il y a deux seules choses qui***

³³ Jacques de BOURBON BUSSET, “L'Académie française a reçu M. Pierre-Jean Remy”, Le Monde, 19-20 mars 1989, p.10.

m'intéressent, c'est la femme et l'écriture" - P.-J. Remy³⁵

Peuplés par de nombreux personnages féminins, les ouvrages de P.-J. Remy imposent toutes sortes de figures de femmes. Nous y trouvons "femmes-mères, femmes-maîtresses, femmes-amantes, femmes-épouses, femmes-soeurs, femmes-amies et femmes-camarades, femmes-femmes" (CA 101). Fortement typées, les femmes que nous présente l'écrivain jouent constamment un rôle important dans la vie des personnages masculins.

Pourquoi les héros ont-ils tous besoin d'une présence féminine? Pourquoi cette présence leur est-elle si nécessaire? Pourquoi la réclament-ils constamment? S'agit-il de leur amour? de leur crainte de la solitude? ou de leur quête des femmes? Quel est le rapport entre le corps féminin et l'écriture? Quel est le vrai visage des femmes de notre auteur? ... Nous allons essayer de trouver la réponse en abordant des analyses en détail.

1.1. La Présence de la femme

Les personnages masculins de P.-J. Remy éprouvent tous un grand besoin de la présence féminine. Voici quelques désirs formulés par certains d'entre eux:

- "Il faut que tu sois là. [...] Nous sommes très près de toi, nous sommes tous avec toi, mais nous ne pouvons rien sans toi." - Bernis s'adresse à Ava (A 78) - "Vous êtes là, vous. N'est-ce pas cela qui compte?" - demande Mésal à Ava (A 124) - "L'important, c'est que vous soyez là. Que je vous voie. Que je vous sente à mon bras." - dit Luna à Ava (A 125)

Voici la femme pour Claudel:

"La femme pour Claudel, dit Reichelberg, c'est la figure de la sagesse, c'est-à-dire, la connaissance immédiate du sens et de l'orientation des signes. C'est pourquoi elle est la seule qui puisse orienter la force de l'homme et la transformer, la transfigurer."³⁶

P.-J. Remy a donné une explication analogue:

"La femme peut être une source de création dans l'esprit au moins pour mes personnages et dans le même temps, la femme permet la création, parce qu'elle est là, parce qu'elle apporte quelque chose de plus."³⁷

Ainsi, chez P.-J. Remy, comme chez Claudel, la présence de la femme est étroitement liée à l'inspiration, à la création et à l'écriture. Notre auteur met constamment en relief l'éveil, la transformation et la transfiguration de l'homme par la femme, dont la présence est primordiale dans toute l'oeuvre. Prenons des exemples:

Pour le narrateur-peintre d'Aria di Roma, jamais il n'a peint avec autant

³⁴ *Propos recueillis par la presse.*

³⁵ *cf. Entretien avec P.-J. Remy du 11 janvier 1996, p.444.*

³⁶ *Ruth Reichelberg, Etude sur le thème de l'exil d'Israël dans le théâtre et l'oeuvre exégétique de Claudel, A. G. Nizet, 1976, p.46.*

³⁷ *cf. Entretien avec P.-J. Remy du 2 juillet 1993, p.435.*

d'enthousiasme et de légèreté que lorsqu'il était avec Dominique (cf. ADR 36); et la présence silencieuse de Laurence à ses côtés décuple à tel point son énergie et son désir que tous ses malaises se sont évanouis (cf. ADR 422). Dans Cordelia ou l'Angleterre, après l'installation de Cordelia chez lui, Richard Muller sent "bouillonner en lui des forces nouvelles, des énergies et des envies nouvelles: comme un sang neuf qui se purge du passé." (CA 151) Cordelia est pour lui "la source de mille et un rêves, de mille et un autres désirs, d'images, de mots, de mille et une nuits" (ibid. 155). C'est donc "le bonheur parfait" puisque "l'éveil de Cordelia" provoque en Richard "une autre sorte d'éveil": lui aussi, lentement, sort "d'une torpeur" qui a duré plus de quarante ans (ibid. 168). Notre héros continue à "sentir se fortifier en lui" et à remarquer "ce sentiment de découverte qu'il [éprouve] auprès d'elle face à un livre, un objet, un paysage. Et les notes, sur le cahier noir, [s'accumulent]" (ibid. 252). Dans Des Châteaux en Allemagne, le peintre Binet demande à la jeune fille Julie de demeurer auprès de lui, car seuls ses traits parviennent à "éveiller en [lui] une inspiration depuis trop longtemps endormie" (CEA 162). Il a déjà acquis auprès de Mélanie "une nouvelle conscience de ce qu'il lui fallait encore ajouter ou retrancher pour approcher de la perfection" (CEA 87). Le poète Wrengen trouve lui aussi que "grâce à [Adélaïde], les mots, l'amour et la poésie ne [sont] qu'une seule ivresse [...]". Après elle, il n'y aura rien" (CEA 200). Gérard, le héros du Désir d'Europe a l'intention à chaque instant de "tenir à nouveau Dominic dans [ses] bras puis de noter, de décrire un visage, un paysage, une image." (DEu 554) Pour le vieil écrivain de Salut pour moi le monde, il lui suffit d'"arriver chez [lui], d'ouvrir la maison, de sentir la présence de Marie-Thérèse à [ses] côtés" pour que les mots puissent aisément "venir" (SPMM 59). Et plus tard, par la présence de Claire qui devient sa "seule joie" (SPMM 100), c'est "le même miracle", il y a "une musique des mots: les mots qui naissent alors." (SPMM 108) Auprès d'Ava, le poète Rossi qui n'arrive pas à écrire l'oeuvre (cf. A 61), et qui n'écrit plus depuis longtemps (A 153) est persuadé qu' "il pourra écrire" et que "tout recommence à vivre" (A 155), car il sait "avec la plus solide des certitudes que les mots ne peuvent naître que de [Ava]" (A 167). Le narrateur de Si J'étais romancier considère également la présence de Catherine comme la source de mots (cf. SJR 18) ...

Ces nombreux exemples démontrent clairement que tous les personnages masculins de P.-J. Remy ont besoin de la présence de la femme. Sans cette présence, la vie masculine reste mélancolique, grise, impuissante et inactive. L'écrivain forme ainsi une alliance entre l'homme et la femme afin de souligner le rôle de celle-ci dans l'existence de l'homme.

Gérard est devenu un médiocre diplomate à cause du départ de sa femme Malou qui "a à jamais fauché son énergie" (DEu 510); il a été blessé plus tard par sa séparation d'avec Vanessa qui le rendait si malheureux qu'il en a arrêté ses efforts d'écriture (DEu 63); lorsque Marion est partie, il a ressenti l'impuissance à écrire: "la source ne prenait jamais et les mots couraient à vide dans des phrases creuses" (DEu 276). L'écrivain Berger était en mal d'inspiration après que sa femme l'eut quitté (cf. FDP 108). Chayral, abandonné par sa femme Claude, n'écrivait plus (cf. MS). Le poète André Vervier était incapable d'écrire après la mort de sa femme (cf. Ch 277). Le "Je" des Enfants du parc, séparé de sa femme Marie-Paule, est tombé très vite dans un état mélancolique (cf. EP 47). Le narrateur de Salut pour moi le monde pensait toujours à sa femme Marie-Thérèse qui l'avait quitté. Dans Aria di Roma, lorsque Norma ne rejoignait pas le héros la nuit,

celui-ci se réveillait plus las, sans vrai désir de se mettre au travail (cf. ADR 161), et le départ de Laurence pour Paris l'a rendu de nouveau inactif: "son élan coupé net, son désir estompé, son énergie disparue" (ADR 431). Richard Muller est redevenu un homme sans qualité après la mort de Cordelia (cf. CA 330), car la perte de cette jeune fille était comme "une moitié de sa vie qu'on lui a arrachée, puisqu'il venait tout juste d'apprendre à vivre par elle" (CA 292). Le départ de Meilin rendait également Guillaume très "triste" (Ch 657) et il en est de même pour Jacques lorsque Meifang l'a quitté. Quant au narrateur de La nuit de Ferrare, depuis que Hélène l'a quitté, "[son] pas est devenu tel qu'il est aujourd'hui, nonchalant et trop appliqué, paresseux, [son] esprit plus souvent vide que réellement rêveur" (NDF 82) ...

Il est clair que le départ et la perte de la femme ont provoqué chez les personnages une sorte de manque et de vide. Sans femme, l'homme est donc condamné à l'impuissance et à l'inaction. La présence de la femme donne à l'être masculin l'énergie, le désir et le sens de la vie. L'absence de la femme ôte à la vie son sens. Selon l'auteur, le sens de la vie humaine est de pouvoir créer. Il n'y a que la création qui puisse assurer la pérennité de l'homme. Pour cela, l'homme cherche auprès de la femme tout ce dont il manque. La femme devient ainsi la donneuse, et l'homme est celui qui reçoit. Chez P.-J. Remy, la générosité de la femme peut aller jusqu'au sacrifice de sa propre vie. Rappelons-nous les cas suivants:

Claire "prêtait toutes les qualités" à Rissner qui "n'était qu'irrésolu, faible, lâche et somme toute parfaitement médiocre" (PCCA 113). Ava se sentait fatiguée et se voyait affaiblie après avoir stimulé ses amis: musicien, poète, romancier, metteur en scène, homme d'affaires, etc. (cf. A). Violante qui était intelligente et lucide, a été victime d'un attentat après avoir beaucoup aidé Xavier dans l'enquête sur son père disparu (cf. VUH). Cordelia a été assassinée après avoir apporté à Richard tout ce qu'il n'avait pas (cf. CA 330) ...

Effectivement, "les 'Donneurs' ³⁸ [...] s'affaiblissent peu à peu, tandis que les autres connaissent une seconde jeunesse, une nouvelle vie" (A 108). Ce qui compte pour notre romancier et ses héros, c'est évidemment cette seconde jeunesse et cette nouvelle vie. C'est pourquoi P.-J. Remy a toujours donné à ses personnages féminins le pouvoir magique d'octroyer la jeunesse, de transfigurer le bonheur, de consoler la douleur et de faire revivre l'homme. La jeunesse féminine est vraiment vitale pour les personnages masculins. La reviviscence est d'ailleurs reconnue par les héros eux-mêmes:

Le vieil écrivain Chayral dit à la jeune fille Véra: "Ce que j'aime en toi, c'est cette jeunesse" (MS 18); le narrateur de Rêver la vie pense que c'est la jeunesse de Carine qui a secoué en lui la poussière (cf. RV 70); Simon trouve qu'il n'y a qu'avec Clawdia qu'il ne se sente pas trop vieilli (Ch 63); pour Richard Muller, "le don que Cordelia lui a apporté est tout simplement celui de la jeunesse" (CA 210); le narrateur-député de Qui trop embrasse affirme: "J'aime les femmes et j'ai toujours désiré des femmes plus jeunes que moi." (QTE 167); Antonella, symbole de "la jeunesse, la gaieté, la joie de vivre" (O-E1 158), sent "si forte, si pleine, cette jeunesse qui bouillonne en elle", et qu'elle "communiqué" et "inocule" au professeur Charley "comme un vaccin l'amertume, la fatigue, la lassitude ..." (O-E1

³⁸ Référence renvoyée à La Fontaine Sacrée de Henry James.

176), et cette jeunesse, à elle seule, donne “le goût de vivre, de voir, de mordre à belle dents dans les choses, dans la beauté” (ibid.); la jeune chanteuse d'Un Voyage d'hiver sait transfigurer le bonheur de son amant (VH 29); de même qu'Anna a su “éveiller Carl d'une sorte de torpeur vide, le tirer de cette morne débauche”, Clara va “l'arracher à la mélancolie sans fond” (P 180); stimulé par Norma, le narrateur-peintre d'Aria di Roma retrouve miraculeusement le goût du travail et une seconde jeunesse, “toutes les fatigues que l'âge [a] accumulées sur [lui] paraiss[ent] s'être évanouies” (ADR 166), et lorsqu'il est aux côtés de Laurence, il sent monter en lui “un nouveau désir” qui lui laisse “deviner le bonheur” qu'il ressentait jadis, mais “cent fois multiplié à présent” (ADR 386) ...

Ces exemples que nous avons cités sont suffisants pour démontrer l'importance de la jeunesse féminine dans la vie des personnages masculins. A l'image du romancier, ses personnages rendent tous hommage à la jeunesse. Néanmoins dans l'oeuvre, les femmes ne sont pas toujours jeunes ou éternelles. Nous remarquons qu'il y a deux catégories de femmes: l'une reste toujours jeune et l'autre connaît la fatigue et la vieillesse.

Nous citons bien entendu les belles et jeunes Pandore et Hélène qui sont éternelles, les femmes de la ville N épargnées elles aussi par le vieillissement. Ce que les deux protagonistes de Comédies italiennes, aiment et adorent chez Antonia, c'est certainement sa jeunesse. Depuis dix ans qu'ils la connaissent, ils n'ont jamais “surpris une seule ride, un pli, une trace même, empâter son visage” (CI 47). Gérard de Désir d'Europe n'aime Marion que jeune et lumineuse. Lorsque celle-ci, devenue une longue femme maigre, aux cheveux poivre et sel, boit et fume comme une inconnue, il ne l'aime plus (cf. DEu 370 et 560). Simon de Chine, séparé de Clawdia qui devient une vieille femme, garde seulement le souvenir d'une Clawdia jeune et belle (cf. Ch). La riche et vieille Antonia d' Aria di Roma n'inspire plus de désir au peintre.

Par leur présence et leur jeunesse, les femmes de P.-J. Remy offrent constamment aux personnages masculins un salut, une rédemption. Nous remarquons que le renouvellement d'énergie, la transformation et la renaissance de l'homme se font notamment par le corps féminin. Comment ce dernier se présente-t-il dans l'oeuvre? Quel est ce jeu de corps?

1.2. Le Corps féminin

Chez P.- J. Remy, le plaisir d'amour est systématiquement associé à celui d'écrire, “l'acte d'écrire” à “celui d'aimer”, “la page blanche” au “corps d'une femme” (AES 9) et la “nuit de plaisir” à celle de “travail” (ibid. 155). Le rapport entre le corps féminin et l'écriture est ainsi mis en jeu par notre romancier. Pourquoi insiste-t-il tant sur le corps féminin? Que signifie son jeu de plaisir? Ecoutons d'abord un extrait de dialogue:

- “Crois-tu que tu puisses réellement trouver l'inspiration dans le corps d'une femme?” - “Mais le corps d'une femme [...], c'est un voyage, une pérégrination, une découverte.” (RV 205)

Bien révélateur est cet extrait de dialogue entre un écrivain en mal d'inspiration et un amant qui fuit à la recherche de la femme aimée. Nous y trouvons le sens et la raison de jouer “avec des corps de femmes”³⁹. A travers ces corps, notre romancier se livre en fait

à des aventures d'écriture. Sur ces corps s'inscrivent non seulement un désir masculin, mais aussi une idéologie et un style. La représentation du corps féminin dans l'oeuvre constitue, au plan thématique, idéologique autant que narratif, une présence nécessaire et un besoin absolu. Avec le récit ou le tableau ⁴⁰, c'est tout l'espace du sens et de l'existence de l'homme qui se réorganise autour du corps féminin. Il y a ainsi une relation étroite entre le corps sensuel et la création littéraire. Chez P.-J. Remy, la sexualité liée au corps vise en réalité une fusion destinée à donner un fruit littéraire. Les mots sortent du corps, et l'écriture qui recherche un rapport avec le corps aboutit à une représentation. De ce fait, l'écriture devient une force verbale qui se forme. Créer une oeuvre, c'est également la prendre en charge dans son propre corps. Si le corps féminin est présenté dans l'oeuvre comme une source d'images, une abondance de mots, une mère nourricière, l'écriture de P.-J. Remy l'absorbe sans cesse. Ainsi, il existe une connivence fondamentale qui s'établit parfaitement entre la femme et l'écriture.

En effet, le corps féminin qui suscite constamment le désir masculin (cf. Ch 169), donne toujours au romancier et à ses personnages l'envie d'écrire (Ch 181). Chez eux, le désir peut produire immédiatement des mots ou un texte. La création se réalise ainsi grâce à des impulsions d'énergie. Souvenons-nous des exemples suivants:

L'écrivain Chessman trouve que "toute écriture aurait été le corps de Clawdia" et qu'il mêle "l'acte d'amour à celui d'écrire" (Ch 709). Pour le personnage de Serge, "toute femme est objet de désir et désir d'écrire" (Ch 200). Devant le corps de la jeune fille Nanh, le héros Pallas éprouve "le besoin irrépressible d'écrire" (MSPSHS 409). Gérard avoue que, lorsque Vanessa lui prodigue chaque fois des caresses plus subtiles, il en éprouve de fulgurants plaisirs et que le lendemain matin, il écrit avec fièvre (cf. DEu 62). L'écrivain Chayral rêve bien:

"à la source même de toute écriture aurait été le corps de Corinne. Qu'en elle, [il aurait] trouvé ce sens oblique des mots qui [lui] a toujours échappé" (MS 76); et "l'écriture ne peut naître que du désir" (MS 144).

Ces exemples nous expliquent clairement l'importance du corps féminin dans l'écriture et la création romanesques. A défaut de ce corps, l'homme devient impuissant à créer, et son existence se voit menacée ou tombe dans une situation critique.

En réalité, pour la plupart des héros de P.-J. Remy, le corps féminin ne représente pas vraiment le bonheur, l'amour, le plaisir physique, mais plutôt l'éveil de l'esprit et le rajeunissement. De l'extérieur ou de l'apparence du corps, le romancier nous dirige peu à peu vers l'intérieur et la profondeur de l'âme humaine, vers le besoin éperdu de l'homme: la fameuse renaissance ou le rajeunissement vital.

L'écrivain Chayral entend "la voix de la jeune fille nue qui tente, malgré tout, de faire renaître en lui ce qui est mort, pourri depuis tant d'années" (MS 46). Dans Salut pour moi le monde, le vieil écrivain qui se sent physiquement et littéralement impuissant (cf. SPMM 155) ment à la jeune fille Claire en lui disant qu'il l'aime (SPMM 150), en revanche, il n'a besoin que de son corps et de sa jeunesse pour retrouver la force d'écrire. Pour le

³⁹ P.-J. Remy, Bastille: rêver un opéra, Plon, coll. "Carnets", 1989, p. 32.

⁴⁰ Par exemple, le tableau de Pandora nue.

narrateur-peintre d'Aria di Roma, Rome étendue devant lui est comme le corps de Norma. C'est justement par cette alliance du corps féminin avec la ville que ce héros souhaite réaliser son chef-d'oeuvre (cf. ADR 153). Il ne trouve en fait dans le corps de Norma et celui de Diane qu'"une manière d'apaisement" (ADR 276) destinée à sa création. Car ni de l'une ni de l'autre, il n'est réellement amoureux (cf. ADR 174 et 269). Le corps de Norma ressemble à celui d'une figure de "bronze froid" (ADR 151), comme "une morte" (ADR 174), et celui de Diane est également froid, comme une statue (cf. ADR 195). Effectivement, un corps froid ne peut pas donner d'énergie à l'homme. C'est pourquoi avec ces deux femmes le héros n'obtient pas de nouvelle inspiration.

Normalement, le corps féminin est porteur d'écriture, source d'inspiration, oeuvre d'imagination et de création. A travers la métaphore et le jeu du corps féminin, notre romancier a l'intention d'inventer des images et des formes d'écriture, tout comme il l'a indiqué lui-même dans Ava, "une vaste métaphore où les mots et les amours confondus trouveront dans le corps d'Ava [...] une forme de chair" (A 18).

Cette forme métamorphosée, issue du corps féminin est en effet une tentative de création romanesque qui rassemble tous les genres: musique, peinture, sculpture, théâtre, roman, poésie ... Le corps d'Ava devient en quelque sorte un centre convergent, où la source abondante nourrit sans cesse l'imagination de tous les hommes qui se trouvent auprès d'elle. Notre romancier montre bien que toutes les créations, que ce soit l'art ou la littérature, ont besoin d'un tel corps primordial. Citons encore quelques jeux de corps:

Dans Comédies italiennes, de la nudité du corps d'Antonia à celle des visages et des âmes des personnages, nous trouvons finalement que "tous les masques tour à tour [tombent]" (CI 411) et que "les mots reviennent dans leur absolue nudité" (CI 429). Dans ce récit, l'écrivain nous présente, sous forme épistolaire, un jeu de comédie, tout en soulignant le triomphe des mots qui passe par un corps féminin imaginé. Nous découvrons à la fin du récit cette vérité: il n'y a plus d'Antonia, mais seulement les écrits imaginés. Nous avons donc un texte né du corps féminin.

Dans Le Dernier été, la nudité de Laurence qui se baigne dans l'eau de source évoque pour le narrateur un autre monde qui est "celui des fées, des magiciennes et des sirènes" (DE 138), alors qu'ils sont encore en guerre. Le corps de cette jeune fille amène magiquement l'amoureux dans un monde sans violence ni cruauté ni guerre. Par le biais de ce corps féminin, le romancier révèle l'aspiration de son héros à la paix et au bonheur. Il prévoit en même temps que ce héros ne les obtiendra pas, puisque c'est un monde rêvé, et qu'il ne sera jamais en paix à cause de son acte de trahison absurde. La guerre étant déclenchée par des hommes, l'absurdité humaine devient intolérable et coupable. Le héros perd finalement le corps de Laurence, et son bonheur s'enfuit.

Dans Le Rose et le Blanc, Giusta est vouée à s'évanouir lorsque François touche son corps. Le destin de cet homme est ainsi condamné: il ne pourra jamais posséder ce corps, et il finira par devenir un traître. Quant à l'héroïne, étroitement liée à la cause utopique, elle représente parfaitement une créature de l'imaginaire.

Dans Les Enfants du parc, le narrateur trouve que le corps de Florence est semblable à l'image qu'il en a taillée ou à l'image qu'il a peinte dans ses rêves (cf. EP 23). Le corps

féminin devient ici une image idéale, une image créative que l'homme cherche éperdument, et sur laquelle il travaille laborieusement.

De tels exemples sont très nombreux. Chez P.-J. Remy, le corps féminin est constamment présenté comme jeu d'images, de formes et de création artistique ou littéraire. Ainsi la femme est matière par son corps, et l'homme devient créateur par l'intermédiaire de la femme et découvre son être et son impuissance personnels.

“Beauté maintenant absolue de ce corps d'enfant-femme.” (SPMM 100) Notre romancier insiste également sur les corps de très jeunes filles. Pour quelle raison? Le jeune corps féminin stimule probablement mieux la sensibilité profonde et la sensualité intense du personnage. Pour ce dernier, le corps d'enfant-femme est bien “significatif ” (RV 11): c'est la jeunesse épanouie, la naissance de l'énergie, la source pure d'écriture. Il est donc chargé de transporter le personnage “dans un bonheur immense” (CA 95) et d'amener en lui “un changement” (ibid.). Le corps de jeune fille s'oppose évidemment à celui de l'homme âgé.

Pour l'écrivain et ses personnages, la jeune femme est la jeunesse, la perpétuelle fontaine de jouvence. Par le biais du jeune corps féminin, l'écrivain met également l'accent sur le rapport de l'homme avec le temps. Il nous révèle sans cesse l'angoisse et la crainte du personnage vieillissant, son regret de la jeunesse perdue et son aspiration au rajeunissement.

P.-J. Remy nous présente dans presque tous ses romans l'alliance de deux amants, dont l'écart d'âge est important. Dans la plupart des cas, le couple est composé d'un homme âgé et d'une très jeune fille. Par exemple, nous voyons dans Rêver la vie un narrateur de soixante-et-un ans avec une jeune fille, Solange, de dix-neuf ans; dans Salue pour moi le monde, le vieil écrivain avec la jeune Claire; dans Aria di Roma, le peintre âgé avec Laurence ... A travers ces couples aux âges très différents, nous remarquons à la fois l'hommage de notre romancier à la jeunesse ainsi que ses propres angoisses, sa crainte de vieillir. Voici un extrait de ses propos concernant ce sujet:

“Et c'est peut-être une sorte de représentation de ma crainte, de ma peur, de me trouver un jour un vieil homme, seul. Alors dans tous mes livres il y a effectivement un homme âgé avec une jeune femme. [...] C'est une façon de rendre hommage à la jeunesse et de souligner la peur que je peux avoir quelquefois devant mon âge.”⁴¹

De ce fait, l'homme âgé tente éperdument de retrouver la jeunesse et l'énergie perdues auprès du jeune corps féminin. Evidemment, le rajeunissement et la recharge énergétique signifient chez l'auteur le prolongement de la vie créative qui est le vrai sens de l'existence de ses personnages et de la sienne. C'est pourquoi, tout comme lui, ses personnages attachent particulièrement de l'importance au corps féminin. Louis Aragon a bien dit: “L'avenir de l'homme est la femme.”⁴² Pour P.-J. Remy, sans femme, l'homme n'a pas d'avenir, et ses personnages ne peuvent pas survivre.

Le narrateur de Qui trop embrasse considère le corps de la jeune Henriette comme

⁴¹ cf. *Entretien avec P.-J. Remy du 11 janvier 96, p.441-442.*

⁴² Louis Aragon, Le Fou d'Elsa, Gallimard, 1963, p.166.

“une sorte de bénédiction” (QTE 200). Le protagoniste de L’Autre éducation sentimentale remarque que “le tragique de l’érotisme, c’est la désespérance d’un univers où Dieu se refuse à qui l’appelle.” (AES 326) Nous aurions donc une bénédiction et une rédemption offertes par le corps féminin? Quel blasphème! “Quel imbécile a osé dire, pire encore, écrire cela?” (MSPSHS 281)

Effectivement, tous les personnages de P.-J. Remy ont besoin d’un corps féminin pour se consoler et assurer leur salut. La rédemption se fait toujours par la femme et non par Dieu. Aucun personnage ne se réfugie dans la religion. Dieu ne joue pas un rôle primordial dans la vie des personnages de P.-J. Remy. C’est pourquoi ceux-ci cherchent tous leur salut avec l’aide de la femme.

Le fameux personnage Don Juan, le plus célèbre séducteur, libertin et blasphémateur, qui préfère la femme à la religion lance sans arrêt un défi à Dieu (cf. DJ). En fait, Don Juan est particulièrement épris du corps féminin. Il ne cherche pas vraiment à se faire aimer, mais éperdument à séduire, à désirer et à posséder. Notre romancier montre à la fois le pouvoir de fascination exercé par Don Juan et le corps féminin tant désiré par ce libertin mythique. Le désir devient en quelque sorte un mouvement perpétuel qui recommence toujours ce qui est déjà commencé, et qui pourtant l’exige encore plus nouveau. C’est pourquoi le désir pousse Don Juan à fuir constamment en avant. L’homme n’éprouve-t-il jamais la satisfaction? Faut-il toujours recommencer et reconquérir?

Dans l’oeuvre, l’écriture passe ainsi par le corps féminin, point de jonction où le désir rencontre l’écriture. En fait le corps et les mots ne font qu’un: poème, texte ou livre. Notre romancier explore bien le désir d’écrire et de déplacer la jouissance dans les signes et les mots pour la transposer finalement en oeuvre artistique ou littéraire. Chez lui, le corps féminin est toujours à l’origine de l’écriture, un corps qui permet la création littéraire.

1.3. Le Rôle de la prostituée

De nombreux personnages, surtout des personnages-écrivains, ont des relations avec des prostituées. Ils fréquentent les lieux de prostitution, ils se lient avec les prostituées, ils en ramassent même dans la rue. Quel est leur lien avec la prostituée? Que signifient leurs comportements? Pourquoi notre romancier reprend-il ce vieux thème de la prostituée?

Depuis Goncourt, Huysmans, Maupassant, la prostituée est toujours en littérature une figure ambiguë: fascinante et érotique. Elle sert souvent de témoin à une société qui la rejette. Elle devient la victime là où le mal et la déchéance humaine sont toujours présents. La prostituée représente aussi un certain mythe de la femme et de la sexualité. En tout cas, elle est considérée comme un ornement de la vie masculine. Elle n’existe pas pour elle-même, mais pour être une compagne de l’homme.

Chez Malraux, l’érotisme, dans La Voie royale, est une quête constante. Reposant sur une imagination délirante, il sépare les êtres en les faisant déboucher sur la solitude morale la plus profonde et sur l’absurdité humaine. Or, ce qui intéresse P.-J. Remy dans la reprise d’un tel thème, ce n’est probablement pas de montrer le reflet de la société dans la prostitution, ni de mener une quête de femmes, mais plutôt de souligner que l’homme, angoissé, impuissant ou affaibli, cherche la survie auprès de la femme et qu’une

prostituée, en tant que femme, peut également être source d'inspiration, de consolation et de médiation.

Dans la littérature, le bordel est souvent considéré comme un havre de paix, de jeunesse, de grâce et de repos, comme François Villon l'a décrit dans la "Ballade de la grosse Margot", et comme le représentait la maison turque que Frédéric Moreau a visitée. La prostituée et le bordel ont toujours un lien particulier avec des personnages. Ce lien permet en fait la création. Comme Villon et Flaubert, P.-J. Remy tente de montrer comment l'écriture naît du désir. De ce fait, la femme devient à la fois un objet de désir et une muse inspiratrice.

Selon le personnage Chessman, par exemple, le bordel est sans aucun doute un lieu de survie: "c'est peut-être ça qui l'a sauvé." (Ch 486) La jeune prostituée Jeanne est pour lui "la dernière de [ses] égéries" (Ch 314). Il la valorise même comme "muse" (ibid.). Ainsi, nous remarquons dans l'oeuvre de P.-J. Remy un renversement de situation: le bordel n'est plus méprisable, il devient un lieu de rajeunissement ; la prostituée ne se trouve plus au bas-fond de la société, elle est source d'inspiration et de création. C'est pourquoi la poétisation de la jeune prostituée peut susciter miraculeusement chez notre personnage la force d'écrire: "Chessman, soudain inspiré, s'est mis à écrire, écrire éperdument" (Ch 311). La prostituée qui fait partie du genre féminin est donc capable d'éveiller l'homme. L'auteur lui attribue un rôle bien significatif. Dans son univers, la sexualité devient en quelque sorte une force nécessaire à l'oeuvre, et une énergie indispensable à la vie. De nombreux exemples peuvent le démontrer davantage.

Dans Chine, lorsque le personnage Young est avec la jeune prostituée chinoise, il se sent devenu un homme neuf (Ch 530). Dans Mémoires secrets pour servir à l'Histoire de ce siècle, le héros Pallas auprès d'une prostituée trouve facilement

"les mots qui lui viennent sur les lèvres: il les dit, à mi-voix, en même temps qu'il les transcrit sur le papier. Ce sont les mots qu'il a cherchés, la vérité qu'il voulait dire." (MSPSHS 550)

Dans Des Châteaux en Allemagne, le peintre qui se réfugie dans une maison close trouve non seulement la sécurité mais aussi l'inspiration de sa peinture (cf. CEA 247). Dans Une Mort sale, c'est justement dans un bordel de Hong Kong que M. Liu et Chayral jouent au go avant leur mort. L'écrivain Chayral y éprouve une immense tendresse pour la jeune prostituée Nanh qu'il considère comme "le seul espoir possible" (MS 186), et le bordel devient son dernier séjour. Dans Le Rose et le Blanc, le vieil écrivain Saint-Aymard qui n'écrivait plus (cf. RB 353) réussit à écrire (RB 354) après sa visite à la prostituée Louason, à qui il dit: "Avec toi, j'aurais pu revivre: j'apprendrai à mourir un peu moins tristement" (ibid.). Daniel Sallevon qui découvre lui aussi que cette prostituée est "une femme remarquable" (RB 446), s'installe également chez elle pour écrire (cf. RB 468). Dans La Figure dans la pierre, le vieil écrivain Berger essaye parfois de trouver un sujet de roman dans un bordel (FDP 225). Dans Désir d'Europe, l'écrivain Chayral cherche l'inspiration en rencontrant chaque soir "des filles et des putes" (DEu 446), alors que le diplomate Gérard cherche une consolation auprès des filles ramassées n'importe où qui l'aident à oublier le reste (cf. DEu 412) et à écrire à son tour (DEu 448). Le héros Rissner de De la Photographie considérée comme un assassinat passe la nuit avec la prostituée Miss Slin (PCCA 101), parce qu'il est en mal d'inspiration (PCCA 21).

Ces exemples nous montrent pourquoi dans l'oeuvre il y a tant de fréquentations de lieux de prostitution, tant de rencontres avec des prostituées, et pourquoi les personnages ont besoin de ces femmes pour écrire. D'ailleurs P.-J. Remy l'a déjà indiqué par la voix d'un romancier:

“Bordel superbe où chaque porte est encore Catherine: je fouaille à pleines mains, à pleine gueule son corps, et le roman-orgasmique en jaillit. J’ai dit un jour que l’écriture naissait du corps d’une femme et j’ai bien failli y croire.” (SJR 126)

En réalité, ce sur quoi notre romancier insiste, c'est sur l'alliance du plaisir avec l'écriture. Selon lui, la création passe toujours par le corps féminin, qui est pour l'écrivain et ses personnages la source du rajeunissement, de toute fiction et de toute création.

Pourtant nous nous demandons pourquoi chez P.-J. Remy une prostituée peut devenir idole ou égérie pour le héros. La confession faite par le vieil écrivain Julian d'Un Cimetière rouge en Nouvelle- Angleterre pourrait peut-être nous donner une réponse:

“Je suis convaincu que c’est parce qu’à vingt ans j’ai rencontré cette force, cette vie, cette soif d’idéal et de pureté qui vibraient si fort en Millie, que je suis devenu, jour après jour, année après année - et bien après la mort de Millie! - l’écrivain que je tente encore d’être aujourd’hui,” et “la pureté, l’innocence, la transparence de Millie Turner ont nourri ma vie. C’est l’intransigeance même de cette clarté qui a été la plus précise de ces forces, de ces présences que je sens toujours autour de moi lorsque je commence à écrire, lorsque j’étais, lorsque j’achève un livre.” (CRNA 222 et 273)

Pour ce personnage-écrivain, son idole, qui de son vivant était une prostituée, devient toute son existence: la vie et la création littéraire. Même après sa mort, cette femme continue à exercer une fascination, son pouvoir de transformer l'homme. Chez P.-J. Remy, la prostituée auprès de l'homme impuissant, en mal d'inspiration ou désespéré représente systématiquement une consolatrice, une égérie ou une muse.

Nous remarquons également que dans plusieurs romans la femme aimée est souvent une ex-prostituée et qu'elle joue un rôle très important vis-à-vis de l'homme amoureux. Citons quelques-unes d'entre elles:

Millie qui donne à l'écrivain Julian la pureté, la force et la vie (cf. CRNA); Ava qui est considérée comme une femme idéale pour tous les hommes: musicien, compositeur, poète, metteur en scène, homme d'affaires (cf. A); Clawdia qui se présente successivement à l'écrivain Chessman, au diplomate Otrick et à l'homme de lettres Simon comme une consolatrice et une muse (cf. SPE); Millier qui est l'égérie de l'écrivain Berger (cf. FDP); Giusta qui, passionnément aimée à la fois par François, le marquis des Rouqueyres et Xavier, nourrit l'espoir du groupe des "Compagnons" (cf. RB) ... Il y en a encore beaucoup, et la liste en serait interminable.

De ces exemples, nous pouvons tirer une constatation: toutes ces femmes aimées ou ces ex-prostituées, jeunes et belles, exercent leur charme sur les héros en leur donnant leur corps. Nous retrouvons donc une fois de plus l'importance du corps féminin. Celui-ci est toujours chargé de féconder une oeuvre, de faire cristalliser le travail de création.

P.-J. Remy insiste constamment sur le rôle privilégié que ces femmes tiennent dans

la vie masculine. Le destin du héros est influencé par la femme aimée ou le corps féminin. L'attachement de l'homme à la femme est nécessaire, vital. Dès que l'homme se sépare de la femme, son destin change. Rappelons-nous les trois exemples suivants:

Chessman a fait sortir d'une maison close la jeune et belle Clawdia, et grâce à elle, il a obtenu des succès littéraires. Une fois que Clawdia l'a quitté pour vivre avec le diplomate Otrick, Chessman a perdu sa vitalité. Il est devenu impuissant, incapable de terminer le fameux livre qu'il a tant imaginé (cf. SPE). Dès que Clawdia a établi des relations amoureuses et sexuelles avec Simon, la situation s'est dégradée chez Otrick. Celui-ci finit par se suicider. Lorsque Clawdia qui ne possédait plus la jeunesse s'est séparée de Simon, celui-ci n'a pas pu rester en Chine (cf. SPE et Ch).

François qui n'a pas obtenu l'amour de Giusta, dont le corps était très fragile, a finalement trahi le groupe. Tant que Giusta a donné son affection à Xavier, celui-ci a connu un grand changement: plus gai dans la vie, plus fidèle à la cause des "Compagnons". La mort de Giusta tuée auprès de Xavier symbolise la défaite du groupe et l'échec de cette société idéale et utopique. Pour celle-ci, Giusta et Xavier ont tous les deux sacrifié leur vie malgré leurs positions sociales différentes: Xavier était issu d'une famille d'aristocrates tandis que Giusta et sa mère ont connu la prostitution (cf. RB).

Ava était traitée à la fois comme une femme publique et une femme idéale. Son corps appartenant à tout le monde, les hommes voulaient tous la garder et la posséder dans l'intention de lier l'acte de plaisir à celui de création. Sans elle, le musicien, le compositeur, le poète, le metteur en scène, voire l'homme d'affaires sont tous devenus angoissés et improductifs (cf. A).

Ainsi, sans justifier le consensus universel de rigueur face à la prostitution, nous remarquons que la hiérarchie des valeurs socialement reconnues est niée dans l'oeuvre. Même une prostituée peut avoir un "visage d'Ange" (VH 195). Si les personnages féminins sont admirables ou méprisables, positifs ou négatifs, ce n'est pas à cause de leur origine ou de leur milieu. Pour P.-J. Remy, il n'y a pas de problème de positions sociales: la hiérarchie est sans importance. Chez lui, une femme socialement médiocre est capable de faire réaliser des choses merveilleuses. Que ce soit une clocharde qui ramasse des feuilles mortes, une chanteuse qui ne chante plus ou une simple prostituée, elles possèdent toutes leur personnalité complexe et énigmatique, leur pureté de sentiments et leur capacité d'éveiller l'homme. Ce qui compte pour notre romancier, c'est l'image totale de la femme, c'est bien la femme qui aide l'homme à vivre, et qui lui permet la création.

2. La Femme: une et multiple

"Une ou plusieurs Avec tous leurs défauts tous leurs mérites Des femmes." - Paul Eluard⁴³ "Toutes: autant de femmes ... les dire ou les évoquer et qu'elles soient pourtant une. Unique ..." - P.-J. Remy (A 95)

Dans l'univers de P.-J. Remy, la multiplicité des femmes se lie toujours avec la femme unique. Nous trouvons facilement le thème du "un-multiple" qui domine dans la création

⁴³ Paul Eluard, *La Vie immédiate, Oeuvres complètes*, tome 1, p.398.

de ses personnages féminins. Là est omniprésente cette confusion de femmes: une et plusieurs, une et toutes.

Nous savons que pour Gérard de Nerval, une femme, quelle qu'elle soit, est un "composé" de toutes ⁴⁴. Il en est de même pour P.-J. Remy. Selon lui, une femme porte toujours des traits et des éléments que possèdent d'autres femmes, auxquelles elle ressemble plus ou moins. Ainsi, comme les hommes, les femmes sont également semblables et interchangeables. Les deux exemples suivants peuvent le démontrer:

Dans La Vie d'Adrian Putney, poète, le narrateur-écrivain remarquait la valeur de la clocharde:

"au visage clair et aux yeux si pâles, aux cheveux très blonds, à la peau très blanche, [elle] était à la fois poétesse et putain, petite fille malheureuse, grande dame ivre de plaisir" (VAPP 180).

Sous la plume de l'auteur, cette clocharde n'était plus seulement une femme pauvre, elle était multipliée, représentant tous les genres de femmes.

Dans Des Châteaux en Allemagne, le peintre s'est rendu compte que "toutes ces femmes vertueuses jusque dans la vie d'un bordel avaient, en somme, les mêmes traits" (CEA 307), et que ce qu'il lui faudrait inventer ou, mieux, retrouver était le résumé de toutes les vertus qu'il n'avait pas connues, des grâces qui lui avait échappé (ibid. 308). Ainsi, ce qui était important pour ce peintre, c'était de créer une oeuvre qui rassemblerait tous les traits féminins, que ce soit la beauté ou la laideur, la vertu ou la sexualité, la bienfaisance ou la méchanceté.

L'idée de "une et toutes" ressort de ces deux exemples, à travers lesquels nous remarquons que, pour P.-J. Remy, la femme est surtout un élément destiné à la création imaginaire, sur lequel l'homme peut développer sa création et à partir duquel l'imagination littéraire ou artistique se développe sans limite. De ce fait, presque tous les protagonistes mènent une recherche de femmes en espérant en trouver une idéale. Ce qui est d'ailleurs confirmé par les personnages eux-mêmes. Citons quelques exemples:

Désirant de toute son âme "une éternité" (DJ 129), Don Juan, de femme en femme, cherchait éperdument son "autre". L'écrivain Etienne qui trouvait que "toutes les femmes se ressemblaient de l'une à l'autre" (CRNA 32) attendra toujours la femme unique (ibid. 28). Pour Jean Chayral, c'est Antonia "qu'il a cherchée depuis tant d'années, à travers tant de femmes" (CI 239). Le narrateur de Salve pour moi le monde a avoué que toute une vie il n'a jamais cherché que ces visages de femmes (cf. SPM 17). Le père Pierre allait également "de femme en femme pour en trouver une seule" (RV 135). Devant Ava, l'homme de théâtre Bernis a déclaré:

"Tu es celle que j'ai cherchée; celle que nous avons tous cherchée sur tous les visages de toutes les femmes que nous avons croisées ... sur toutes les peintures que nous avons aimées ..." (A 78).

Cependant, cette recherche apporte souvent aux héros le désespoir du fait que les femmes se ressemblent et que la femme idéale et éternelle est difficile à trouver. Le vieil écrivain de La Figure dans la pierre a constaté:

⁴⁴ Gérard de Nerval, Aurélia, Minard, 1965, p.30.

“je n’ai quitté une femme pour une autre qu’avec la très profonde et très douloureuse certitude que ce serait chaque fois la même déception, la même amère, la même douloureuse découverte” (FDP 148).

La femme de Don Juan a dit avec lucidité à son mari qu’il désirait de toute son âme une éternité qu’il redoutait pourtant plus encore (cf. DJ 129). Le diplomate Gunther de Désir d’Europe a dit sur un ton désenchanté :

“Mais n’en sommes-nous pas tous là, à chercher désespérément parmi mille femmes la seule que nous savons que nous ne trouvons pas? ” (DEu 45)

Se confondant avec toutes les autres femmes que les héros ont désirées ou rêvées, Ava devient la femme elle-même. En montrant un sentiment né, vécu et déçu, l’auteur met en fait l’accent sur la recherche perpétuelle.

Ainsi, l’attachement et l’arrachement sont les deux aspects indissociables de l’amour. Qu’elles soient femmes mondaines ou prostituées, amoureuses ou insolentes, vivantes ou mortes, c’est un univers tourbillonnant, sensuel et imagé, absolument fascinant, où P.-J. Remy et tous ses personnages masculins, insatisfaits de femmes qui se ressemblent toutes, cherchent éperdument la femme unique en passant par toutes les autres malgré leur déception.

Pourquoi tiennent-ils à mener une telle recherche? Notre romancier a probablement l’intention de montrer, à travers ses personnages, que l’homme a besoin de cette recherche pour survivre et que la femme idéalisée est porteuse de sens pour l’existence de l’homme. Selon lui, ce qui compte pour l’homme, c’est la mécanique des femmes. Il ne s’agit pas de possession de la femme, mais plutôt d’une découverte inspirée de ce que peut véhiculer l’homme. La femme unique ou éternelle que cherchent tous ses personnages n’existe que dans la création artistique et littéraire. Ainsi, ses personnages qui ne sont jamais satisfaits de leur existence et qui n’atteignent jamais leur but ultime poursuivent sans relâche cette recherche. Finalement, il n’y a pas que la femme dans la vie, mais c’est bien elle qui mène le monde masculin de P.-J. Remy.

Les personnages féminins de notre écrivain peuvent être classés en plusieurs catégories. Son oeuvre étant à la fois vaste et abondante, nous avons choisi seulement trois catégories: femme inspiratrice, femme créatrice, femme diabolique. Nous allons analyser leur figure représentative et le rôle qu’elles jouent dans l’univers romanesque de l’auteur.

2.1. La Femme inspiratrice

Très nombreuses sont les femmes qui jouent le rôle d’inspiratrices auprès des personnages masculins, notamment des écrivains et des artistes. Grâce à ces femmes, dont les traits sont inhérents à la féminité, l’écrivain et l’artiste en mal d’inspiration retrouvent l’énergie et arrivent à réaliser leur création. Ce sont les femmes qui fournissent à l’écrivain “la source de toutes [ses] inspirations” (FDP 143), et pour l’artiste, ce sont également les femmes qui “aiguisent [son] inspiration” (CEA 65). Nous rencontrons constamment cette association des thèmes de la femme et de la création, association particulièrement mise en évidence et extrêmement importante pour l’auteur comme pour ses personnages.

Les femmes inspiratrices de P.-J. Remy pourraient être classées en deux catégories: femme-mythe et femme-égérie. Dans la plupart des cas, ces femmes sont toutes jeunes, belles, charmantes et fascinantes. Parlons d'abord de la femme-mythe. Dans l'oeuvre, il y a trois figures féminines de ce genre qui retiennent notre attention: Ava, Pandora et Hélène. Elles incarnent parfaitement la beauté, la sensualité et l'éternité.

Ava possède, en plus de ses propres qualités, celles de toutes les femmes qu'elle est censée représenter, elle est la femme idéale pour les hommes de théâtre, d'opéra, de musique, de poésie, de roman ... Elle devient leur lumière en leur apportant l'inspiration et l'espoir. Pandora, "personnage mythique qui représente toutes les femmes" (P185), est une figure très désirée. Elle incarne, dans Pandora, la tentation de réaliser une pièce musicale sur scène et l'ambition de conquérir la musique qu'elle symbolise. Hélène se présente comme la beauté suprême. Elle est tant désirée qu'elle devient en quelque sorte la "poésie" (RH 86).

A travers ces trois femmes symboliques, on découvre que chez P.-J. Remy, la femme idéale est souvent mythique, et que l'image de la femme aux multiples facettes n'apparaît que dans un mythe fragmentaire. On pourrait dire également que c'est le mythe qui permet la fascination féminine, et que grâce au mythe demeure l'éternité féminine. De ce fait, reparler de mythe, c'est continuer à écrire. La femme mythique devient une source d'inspiration intarissable.

Par le biais de ces figures mythiques, l'auteur donne leur unité à divers thèmes romanesques. L'image féminine se cristallise souvent en une seule femme choisie par lui. C'est par Ava ou Pandora ou Hélène que tout s'accomplit. Chacune d'elles permet aux hommes d'agir. Autour d'elles se lient les êtres, l'espace et le temps, ainsi que la création. Dans l'oeuvre, la femme mythique incarne effectivement l'inspiratrice pour tout genre d'art: musique, théâtre, peinture, sculpture, littérature, etc. Elle devient une image multipliée: multiplication des rôles joués par la femme dans l'existence de l'homme, multiplication des créations dues à l'inspiration féminine.

En ce qui concerne les femmes-égéries, elles sont nombreuses. Giusta, héroïne du Rose et le Blanc, possède toutes les qualités des femmes. Elle est étroitement liée à la cause des "Compagnons", auxquels elle apporte l'aspiration de fonder une société idéale, dont elle-même devient le symbole parfait. L'auteur nous donne un bel exemple d'idéalisation, par une femme hors du commun, de l'aspiration et du bonheur des hommes.

Rappelons-nous les deux jeunes filles Claudia et Millie: l'une se trouve dans La Figure dans la pierre et l'autre dans Un Cimetière rouge en Nouvelle-Angleterre. Elles sont toutes deux considérées comme muses et égéries par Berger et Julian, deux héros-écrivains qui ont besoin d'elles pour écrire. Ces femmes les inspirent et stimulent sans cesse leur imagination et leur travail.

Le cas de Marion, héroïne de Désir d'Europe, est également significatif. Elle est une idole, une inspiratrice idéale pour son frère Cyril. Elle présente pour lui une telle importance que son portrait est le sujet unique des tableaux qu'il réalise. Après le mariage de Marion, la vie de ce frère-peintre s'achemine vers la déchéance. La perte de Marion le rend de plus en plus angoissé, car cette perte signifie aussi celle de son énergie et de sa

force. C'est effectivement une question de vie ou de mort. Le frère choisira finalement la mort, la vie sans idole ni inspiratrice est une vie dépourvue de création, donc une vie fade, morte.

Chez P.-J. Remy, même une clocharde peut devenir l'inspiratrice de l'écrivain. Comme le héros de La Vie d'Arian Putney, poète, nous sommes fortement imprégnés de l'image de la clocharde qui ramasse des feuilles mortes. Cette clocharde est en fait une figure plurielle: prostituée, amante, poétesse, muse. Vivante, elle semble irréelle; morte, elle continue à vivre. Toute la tendresse du monde et toute la misère des femmes se reflètent sur son visage. Cette clocharde est-elle réellement la maîtresse du poète? Peu importe. Ce qui est essentiel pour l'écrivain et son héros, c'est qu'elle soit source d'inspiration.

Pour P.-J. Remy, la femme est non seulement une inspiratrice, mais aussi un élément de l'oeuvre. Ce qui est affirmé par un de ses héros, "toujours ces visages de femmes que je croise et qui reviennent ensuite, de livre en livre, hanter ma vie ..." (SPMM 112). Ainsi, de nombreuses figures féminines existent comme personnages de roman. Le lecteur peut assister à leur processus de création. Par exemple:

Dans Rêver la vie, le narrateur ne voit en Mona qu'un personnage de roman dont il voulait créer l'existence (cf. RV 193). Dans De la Photographie considérée comme un assassinat, le héros Rissner trouve également en Claire "un personnage de roman tout à fait convenable", les pérégrinations en sa compagnie permettent de "constituer la trame idéale d'un roman" (PCCA 153). Dans Pandora, Carl affirme: "Pandora, au fond, est un personnage mythique, qui représente toutes les femmes." (P 185) Dans Ava, le narrateur parle lui-même de l'invention de cette femme idéale: "je l'ai inventée comme on invente une formule magique, une écriture nouvelle" (A 263).

Pourquoi l'auteur fait-il remarquer l'invention de ces femmes par ses héros? Tente-t-il d'insister sur le travail de création liée à la femme ou sur l'incarnation de la femme dans la littérature? D'après P.-J. Remy, le roman peut explorer tout genre de figures féminines: idéale, inspiratrice, créatrice, diabolique, ou mythique. C'est pourquoi, comme lui, ses héros cherchent tous à inventer ou à créer la figure féminine qui les inspire et qu'ils désirent. L'auteur renforce donc le lien entre l'inspiration et la création puisque la femme fait aussi partie du livre, et que l'inspiratrice représente la source de l'écriture, la figure à décrire et l'oeuvre à naître. Le personnage-écrivain Etienne attend ainsi:

"la rencontre fulgurante avec cette femme unique, désirée, cherchée et aimée à la folie [...] il attend l'image qu'il engendrera et le livre, unique lui aussi, désespérément attendu, qui ne pourra qu'en naître." (CRNA 28)

C'est la raison pour laquelle Ava devient une héroïne déterminante puisqu'on lui a dit: "Tu sais qu'en toi nous trouvons la clef de voûte, la pierre angulaire de tout l'édifice que chacun de nous, laborieusement, inlassablement, nous tentions d'édifier?" (A 104) Le poète fasciné par Hélène la considère comme "poésie" (RH 86) du fait qu'elle permet l'écriture et la naissance du poème. Pandora, excellente inspiratrice, est une belle tentative de création artistique et littéraire. Ainsi, la femme attendue ou retrouvée est en quelque sorte l'image inspiratrice ou l'oeuvre inventée.

Dans l'univers de notre auteur, la femme s'efface finalement pour laisser place à un

personnage inventé ou à une oeuvre créée. Relisons cette phrase: "Noyé, le visage d'Ava est devenu une page blanche sur laquelle aussi je sais désormais que je peux tout écrire." (A 76) Après avoir suscité des images et donné une trame à l'oeuvre, la femme devient un support d'écriture. Son existence n'a de valeur qu'aux fins de création littéraire. La femme est donc vouée à ce rôle dans l'oeuvre de l'écrivain.

Julien Sorel cherchait la puissance et pensait pouvoir l'obtenir avec l'aide de ses maîtresses; Rastignac croyait conquérir Paris avec ses liaisons amoureuses. Or, les héros de P.-J. Remy cherchent l'inspiration, l'énergie auprès des femmes dans l'intention de continuer de créer. Quant à la création féminine, est-elle liée à l'homme?

2.2. La Femme créatrice

La féminité créatrice est constamment mise en valeur dans l'oeuvre. Nous remarquons facilement que plusieurs héroïnes possèdent un caractère créateur. Elles luttent inlassablement pour connaître la passion ou la folie en passant par l'homme et en embrassant le monde. Fort éveillées, pleines d'esprit et d'imagination, les femmes créatrices nous montrent, par leur histoire passionnante et par leurs expériences aventureuses, une métamorphose significative. Métamorphose de l'identité des êtres et celle de l'état d'âme des personnages que l'auteur tente de nous raconter. Métamorphose du cheminement de l'être pour devenir un créateur littéraire ou artistique. Parmi les héroïnes combattantes, Annette et Claire méritent d'être citées.

Annette, héroïne d'Annette ou l'éducation des filles, est en quelque sorte une reprise au XX^e siècle de la Lamiel de Stendhal. En retraçant les étapes essentielles de la vie de Lamiel, P.-J. Remy évoque une héroïne de sa génération, et peint un tableau des moeurs de son temps. Annette est en réalité l'histoire d'une tentative d'éducation et d'apprentissage.

Quels sont les traits d'Annette? Comment se présente son parcours d'apprentissage? Comment est-elle devenue une femme-écrivain? Pourquoi le romancier l'a-t-il choisie comme son double? Bref rappel sur ce personnage:

Au début du roman, Annette était pure, naïve et innocente. Ignorant presque tout de l'existence, elle croyait se trouver "dans un globe de cristal parfaitement transparent d'où elle contemplerait le monde." (AEF 34) Guidée par une grande curiosité ⁴⁵, Annette, audacieuse et capricieuse, ouvrait peu à peu les yeux sur le monde et partait en quête de la passion, du plaisir et du bonheur, quête qui est devenue une obsession.

Comme Stendhal, P.-J. Remy voulait probablement faire de son héroïne l'incarnation de la femme dans le monde masculin. Annette possède toutes les valeurs que le romancier a conférées à son personnage. Comme Lamiel, Annette préfère la passion et la folie à la médiocrité et à la monotonie de la vie (cf. AEF 61). Son ambition est de conquérir le monde: "être Rastignac ou rien; un Rastignac qui écrirait" (AEF 297). Ici, nous remarquons l'intention de l'auteur d'abandonner une vie fade et banale et de choisir volontairement une vie de lutte. Vie d'écrivain tenant la plume comme une arme, le

⁴⁵ Ce qui rappelle la Lamiel de Stendhal dont "La curiosité était toujours [l']unique et dévorante passion." Lamiel, Folio, Gallimard, 1983, p.212.

meilleur moyen de défier le monde. De ce fait, il faut que l'héroïne possède un caractère audacieux et combatif. La présence d'un caractère particulier est la cause de la passion.

La vie d'Annette est composée de plusieurs étapes: son parcours de la province à Paris, son éducation par des livres, son apprentissage auprès des hommes et sa réussite d'écrivain. Quitter la province pour aller à Paris illustre, de même que pour Lamiel, l'ambition de l'héroïne. Paris est pour Annette un lieu symbolique de combat, un centre idéal pour atteindre son but. A travers les livres, Annette connaît les hommes et l'univers romanesque. La lecture ⁴⁶ lui éveille tant l'esprit qu'elle découvre peu à peu les comportements réels des hommes tels que le grand-père, le commissaire, le professeur de piano, le père de Patrick, etc. Elle considère les uns comme des "salauds" et les autres comme des "imbéciles" (AEF 45). Lorsqu'Annette trouve sa vocation d'écrivain, elle devient une femme créatrice, une combattante parmi les hommes. Par le biais de ce personnage, l'auteur soulève également les masques portés par les hommes en dévoilant leur absurdité, leur bassesse et leur vices. C'est contre un tel monde masculin qu'Annette part en guerre.

Ce qui est important pour Annette, c'est la liberté totale et l'héroïsme féminin. Par exemple, pour aider son ami Patrick, elle propose de coucher avec le père de celui-ci afin d'obtenir l'argent dont le fils a besoin. En vivant successivement avec Jacques et Pierre ⁴⁷, Annette lance un défi au monde, puisque ces deux hommes méprisent la loi et ne craignent rien ⁴⁸. Cela montre également son besoin de changer la vie. Annette est évidemment un porte-parole du féminisme. Elle est chargée de revendiquer son identité féminine et d'exprimer l'intérêt d'une révolte consciente contre la vertu et l'ordre auxquels une femme doit se soumettre dans la société. C'est pourquoi elle ne veut pas subir le même sort que sa mère et sa meilleure amie: l'une a connu l'humiliation et le mépris, l'autre le viol. La revendication d'Annette passe par la provocation, la séduction et l'agressivité. Elle s'engage courageusement pour échapper à une vie monotone et ennuyeuse, pour créer une autre vie et devenir une femme libre, maîtresse d'elle-même.

La recherche de la liberté se retrouve également chez d'autres héroïnes de P.-J. Remy. Par exemple, Ava qui a servi tous les hommes revendique finalement sa propre liberté en voulant absolument s'en aller (cf. A). Henriette qui prend en main le destin d'un homme qui est peut-être son père ne cesse de manifester son désir de liberté (cf. QTE). L'image d'une Hélène qui s'en va est une fuite perpétuelle vers la liberté (cf. RH). Claire montre une autre facette de la beauté et crée à son gré une autre forme artistique et esthétique (cf. PCCA). Antonella séduit habilement le professeur pour pouvoir venir à Venise sauver un étudiant du groupe antimussolini: "le visage de cette femme, c'est toute la gloire de la femme [...]" (O-E1 193). Giusta cherche, comme d'autres "Compagnons", la liberté totale dans une société où les femmes et les hommes seraient égaux.

Ces quelques exemples montrent bien que l'auteur, en tant qu'homme, soutient la

⁴⁶ La valeur des livres que P.-J. Remy souligne sera étudiée dans la partie III.

⁴⁷ L'un est révolutionnaire et l'autre devient tueur.

⁴⁸ Référence à Lamiel, c'est par l'assassin Valbayre que Lamiel "connaît l'amour". *Lamiel*, Folio, Gallimard, 1983, p.241.

revendication des femmes. La liberté est, pour lui comme pour ses héroïnes, une des valeurs essentielles de l'existence. Sans elle, la vie humaine est contrainte et la création limitée. La femme lui inspire l'amour de la liberté à laquelle elle s'identifie.

Selon Stendhal, "les femmes sont très supérieures aux hommes."⁴⁹ Les traits caractéristiques qu'il admirait dans les personnages, il les a trouvés chez les femmes. C'est encore chez les femmes que P.-J. Remy a cherché la vivacité et l'énergie pour ses personnages. De même que Stendhal s'est identifié à son héroïne en criant: "Lamiel, c'est moi!", notre auteur a fait d'Annette son double: "C'est un personnage dans lequel j'ai mis beaucoup de moi-même."⁵⁰

Annette devient donc une figure parfaitement métamorphosée, un personnage à la fois féminin et masculin. C'est pourquoi elle possède en même temps le charme féminin et le caractère masculin du conquérant. Son cheminement vers la vocation d'écrivain est identique à celui de l'auteur lui-même. Tous les deux ont suivi la route d'Angoulême à Paris, tous les deux ont lu les mêmes livres, tous les deux avaient cette même ambition de conquête et tous les deux sont devenus créateurs de leur univers romanesque. De la même façon ils ont modelé d'une manière à la fois réelle et imaginaire les personnages qui les entouraient.

Notre romancier avait l'intention de faire d'Annette une incarnation féminine du héros: "On avait voulu faire d'elle un personnage de roman: c'est elle qui écrivait le livre." (AEF 402) Annette est en fait à la fois l'héroïne et l'auteur du roman. La relation est donc interchangeable entre l'écrivain et ses personnages. Tout le roman est présenté à la troisième personne vue par Annette. Lorsque l'auteur masculin approche du personnage féminin, il montre une proximité qui amène une fusion: l'oeuvre. Ainsi, nous avons un exemple de cheminement, d'expériences et d'efforts pour devenir écrivain.

Dans Lamiel, c'est le docteur Sansfin qui s'est chargé de faire de Lamiel une femme qui correspondait à son idéal. Dans Annette ou l'éducation des filles, c'est François qui s'occupait de la formation d'Annette à l'aide d'ouvrages littéraires. On se rappelle que l'héroïne Giusta du Rose et le Blanc a également été soignée et veillée, après la mort de sa mère, par un vieux docteur qui a éveillé sa vocation de chanteuse. Ainsi nous pouvons dire que les femmes formées selon la volonté des hommes deviennent en quelque sorte leurs créatures, leurs porteuses d'idées, leur meilleur porte-parole, voire leur véritable double. P.-J. Remy a mis en évidence le rapport entre le créateur et ses créatures, entre le romancier et son oeuvre fictive, entre l'homme et son existence.

Comme Lamiel, Annette et Giusta ont lutté toutes les deux pour devenir héroïnes et pour avoir la liberté. Le but de l'une était de créer son univers romanesque, celui de l'autre, de construire sa société idéale. Le romancier leur a attribué à chacune le rôle d'héroïne de roman et a contribué à leur composer un univers idéal à la mesure de leurs aspirations. Nous remarquons donc que les romans de notre auteur sont nés d'un besoin fondamental de retracer le mouvement et le cheminement de l'existence humaine.

⁴⁹ Stendhal, Voyage en Italie, Pléiade, Gallimard, 1973, p.243.

⁵⁰ Propos recueilli par Arnould de Liedekerke, dans "Annette s'en va t'en guerre", Figaro-Magazine, 10 sept.1988.

Regardons maintenant Claire, héroïne de De la Photographie considérée comme un assassinat. C'est une jeune fille passionnée, audacieuse, active et créatrice. Ce qu'elle veut, c'est montrer sans cesse l'envers de la beauté et l'ombre de la société. Elle "joue avec tout: avec le feu, avec le mal, avec les autres, avec elle-même." (PCCA 79) Pour connaître cette héroïne créatrice, il faut passer par un jeu de regards que le romancier nous propose de suivre. En fait, il s'agit des différents regards que le héros Rissner porte sur Claire et ses photos. A travers ces regards, nous pouvons connaître les images suscitées par Claire et la vision esthétique du héros sur la beauté.

Dans le premier chapitre, le héros Rissner ne trouvait Claire "en rien belle, pas même jolie; elle lui déplaisait, enfin." (PCCA 18) Son regard sur Claire a changé dès le deuxième chapitre. Il a découvert qu'elle était "non seulement jolie, mais que son corps paraissait plus que joliment fait." (PCCA 33) Ce changement de regard s'est fait également sur les filles photographiées. Au début, le héros a remarqué qu'"aucune de ces femmes n'était belle" et qu'il y avait quelque chose "de plus vulgaire, sinon de carrément sordide dans leur visage." (ibid. 36) Mais il éprouvait plus tard une émotion devant "la beauté provocante et désarticulée de leur corps" (ibid. 47). Ce jeu de regards est souligné par l'effet de la contemplation. A force de contempler ces images féminines, le héros a changé sa vision.

Il est clair que la femme se lie constamment aux images. Claire attire le héros et ses photos le fascinent. C'est par ces images qu'elle exerce une fascination sur l'homme. Ce qui est créé par Claire, c'est le contraste entre le beau et le laid.

Par le biais de cette femme créatrice, le romancier nous livre une réflexion sur l'esthétique, notamment sur la beauté tout en nous amenant dans un jeu de lumière et d'obscurité, jeu constamment joué par le contraste. Le héros Rissner connaissait auparavant tout ce qui lui semblait beau: "Sa maison [...] était bien un havre de lumière où il avait réussi à retenir captif tout ce qui, pour lui, s'appelait beauté [...]" (PCCA 50). Tandis que Claire est "le revers, la face sombre et souterraine, l'abîme en somme" (ibid.), enfin, l'envers de la beauté. A l'aide de Claire et à travers l'art photographique, le héros a aperçu peu à peu la laideur, le mal et l'horreur et constaté que "ce qu'il y a de beauté dans cette horreur-là était resté sur les photographies." (ibid. 84) En fait, Claire est lucide et sa vision perçante. Elle a essayé de montrer, par des photos, "sous la noirceur du monde, la tristesse, la saleté, la maladie, la pauvreté" (ibid. 59). Ainsi s'est dévoilée à nos yeux la face sombre d'une société londonienne et "des mondes souterrains" (ibid. 134).

Ce qui fascine Claire, c'est de créer "une autre forme de beauté" (PCCA 135) qui exprime particulièrement la laideur, la médiocrité et l'horreur. L'important pour l'écrivain et ses personnages féminins, c'est d'avoir une volonté de créer et de montrer une vision totale du monde. L'auteur tente de nous donner une leçon d'esthétique et de nous livrer sa réflexion sur l'art. Nous en reparlerons dans le chapitre concernant l'art.

La femme créatrice exprime son aspiration non seulement à la liberté, mais encore à la conquête. L'esprit de triomphe et le pouvoir de puissance se montrent notamment chez la femme diabolique.

2.3. La Femme diabolique

Lorsqu'on parle de la femme diabolique dans l'oeuvre de P.-J. Remy, on pense immédiatement aux femmes d'Une Ville immortelle⁵¹ et d'Aria di Roma, puisque dans ces deux livres elles sont vengeresses, victorieuses et triomphantes. On y trouve également un lien étroit entre la femme et la ville, une alliance diabolique qui vise à maîtriser et vaincre l'homme.

Dans la ville N, les femmes restent toujours jeunes et belles, les hommes sont tous laids et âgés (cf. VI 106). Ces femmes étant des vampires, la ville, dont émanent le charme de la beauté et la fascination de l'art, recèle de la violence et des meurtres. Le héros Julien est finalement rejeté et vaincu par la force féminine. Ainsi peut être explicité une thématique de la femme, qui est une image diabolique.

Il en est presque de même pour les femmes de Rome qui lancent sans cesse un défi cruel aux hommes. Rome, ville éternelle, est parfaitement symbolisée par la beauté féminine et artistique. Pourtant, les personnages y viennent tous pour finalement échouer. Les suicides et les meurtres s'y succèdent. Le narrateur-peintre est également obligé de quitter la ville.

Les deux héros, Julien et le vieux peintre, incarnent la faiblesse désarmée, tandis que les femmes de la ville N et de Rome représentent la puissance impitoyable. Ils se trouvent en fait dans une dimension mythique, parce qu'ils sont en communication avec un monde constitué d'un jeu de forces à la fois mythiques et éternelles.

En décrivant le triomphe de la féminité éternelle et l'échec de la masculinité impuissante, le romancier montre d'une manière évidente une allégorie du pouvoir. Normalement, la loi et la société sont créées et dirigées par les hommes. L'autorité masculine décide de tout, et les femmes sont toujours soumises à la loi des hommes et à leur contrôle. Cependant, dans la ville N comme dans Rome, ce sont plutôt "les femmes qui font la loi" (VI 92) et qui prennent les décisions (cf. ADR). Les hommes, dépourvus du pouvoir sont condamnés à l'impuissance. C'est pourquoi la force féminine dans la ville N est tellement puissante que les hommes sont soit obéissants, soit désespérés, soit anéantis, soit condamnés au suicide. C'est pourquoi dans une Rome lumineuse aucun homme n'a pu réussir son chef-d'oeuvre. Le romancier nous décrit en quelque sorte une reprise diabolique de pouvoir, une revanche, ou une vengeance de femmes.

A travers ces deux romans, P.-J. Remy met en jeu la double face de la femme: beauté extérieure et cruauté intérieure, charme mortel et séduction impitoyable, démon ardent et ange frigide. La problématique de la beauté est évidemment reprise ici. L'homme est-il toujours fasciné et aveuglé par le charme apparent?

Rappelons-nous d'autres exemples: dans Rêver la vie, Julien, oncle du narrateur, est impitoyablement trompé et dupé par sa femme Victoria (cf. RV 122). Le père du narrateur qui aime passionnément la comédienne Mona est cruellement berné et abandonné par celle-ci puisqu'en réalité elle en aime un autre (ibid. 33). Mona est une femme "belle, égoïste, cruelle, indifférente" (ibid. 125), voire diabolique. Cependant l'enchantement de l'amour fou fait perdre à ce personnage du père toute lucidité, il en arrive non seulement à chérir les défauts de sa bien-aimée mais aussi à tolérer sa trahison. C'est un bel exemple

⁵¹ Ville inspirée de Florence, où P.-J. Remy fut consul général de France en 1986-1988.

que nous donne le romancier de l'aveuglement de l'homme et de sa faiblesse face à une beauté féminine à la fois séduisante et diabolique.

Nous rencontrons également dans Désir d'Europe des femmes qui ressemblent à Mona. Par exemple, Marie-Reine, ex-épouse du héros Gérard, au visage "si doux, si bellement résigné", trafique pourtant des peintures en qualifiant elle-même l'affaire de très "juteuse" (DEu 437). Dominic, que Gérard considère comme "la figure de l'amour idéal" (ibid. 566), le trahit et le pousse vers la chute. Cécilia, jeune et talentueuse violoniste polonaise, que le vieil écrivain Fisher a sauvée, cause pourtant le suicide de ce malheureux (ibid. 356). La belle Uta aimée de Christian prépare un horrible attentat (ibid. 505).

Par le biais de ces femmes fatales, l'auteur montre clairement que leur changement de visage et de comportement est dû à celui du temps et de l'espace, auquel les femmes sont étroitement attachées puisque l'Europe n'est plus ce qu'elle était. Voilà le problème essentiel: les personnages de P.-J. Remy profondément liés au passé sont tous sensibles à ce changement.

1 Cette alliance des femmes avec le temps et l'espace, cette personnification de villes et cette féminité diabolique, nous les trouvons dans d'autres passages:

Le vieux diplomate d'Orient-Express 1 a avoué: "Je haïssais Venise comme jamais de ma vie je n'avais haï une ville: comme une femme, peut-être, qui vous a trompé." (O-E1 289) Venise était alors sous l'occupation des Allemands. Ainsi la femme et la ville sont mises sur le même registre. Elles symbolisent l'injustice et la cruauté de la guerre.

Sous la plume du romancier, la guerre peut rendre la femme cruelle et diabolique. Par exemple, Hélène, une jeune fille, "la plus grande beauté de tant de femmes" (O-E1 222), a tué Mikhaïl lors de la première Guerre mondiale. Les femmes ont pris des couteaux pendant la Guerre d'Algérie, et ont mutilé tous les corps, fracassé les crânes, enfoncé des pierres dans les crânes et dans les ventres (cf. MA). Comment peut-on imaginer que les femmes puissent commettre de telles atrocités? Le romancier dénonce d'une part, l'absurdité de la guerre toujours déclenchée par les hommes, d'autre part l'héroïsme diabolique des femmes. Ainsi, la beauté et la violence s'opposent vivement.

La fameuse photographe Claire possède également un trait diabolique puisqu'elle fait connaître au héros Rissner "la fascination des gouffres" (PCCA 173) en l'amenant vers "une descente aux enfers" (ibid. 177). La beauté issue de photos horribles conduit le héros vers le piège. D'un côté, c'est la fascination, de l'autre, c'est la monstruosité. Au fil de ses clichés, Claire transforme le corps nu d'une jeune et belle femme en "un objet de douleur" (ibid. 56). En fait, Claire se transforme diaboliquement elle-même. Car elle se voit "la mort dans l'âme" (ibid. 182) tout en suivant le chemin vers une sorte de rédemption monstrueuse (cf. ibid. 173). L'essentiel pour cette héroïne, c'est que la vie de la figure ou de l'image n'est engendrée que par la mort du modèle. L'incorporation du modèle fait de la photographe à la fois un "créateur monstrueux" et un "engendreur" de créatures.

Chez P.-J. Remy, l'imbrication de la beauté et de l'horreur devient ainsi l'art pictural. La parfaite beauté vivante de la mort du modèle constitue le mystère subtil d'un récit visant à montrer les dessous, les aspects noirs de toute représentation picturale d'une société, d'où est née cette photographe diabolique, et dans laquelle Claire veut incarner

ses figures. De ce fait, dans l'oeuvre la figure féminine est constamment liée à l'échec et à la mort.

Dans Le Rose et le Blanc, dès que le héros François a reçu la maladie sexuelle transmise par la belle prostituée marseillaise, sa vie commence à descendre vers la chute: la séparation d'avec la chanteuse Giusta, sa trahison envers son meilleur ami Xavier, le massacre sanglant des Compagnons, la défaite totale d'une société utopique en marquant les degrés (cf. RB 312). Ce personnage est irrémédiablement condamné à l'échec à cause du mal transmis par la femme maléfique et diabolique.

Dans l'univers de P.-J. Remy, derrière la beauté féminine se cachent souvent la ruine et la mort. Les cas de Pandora et d'Hélène peuvent le prouver. Carl, héros de Pandora, a affirmé: "Quand tout ce que [Pandora] fait, quand tout ce qu'elle dit n'a d'autre but que faire naître la vie, elle apporte pourtant irrémédiablement la mort." (P 185) C'est ainsi qu'il y a plusieurs disparitions et meurtres de chanteuses causés par une Pandora maléfique et maudite. La belle Hélène porte de même cette malédiction. Pourtant, les hommes sont aveuglément séduits par sa beauté et son charme. Elle sème la discorde et la guerre qui ruinent la ville et l'anéantissent (cf. RH).

A travers ces nombreux exemples, l'auteur tente de montrer les deux faces de la femme: positive et négative, créative et destructrice. Il souligne également la confrontation constante entre la femme et l'homme. La force féminine l'emporte-t-elle toujours?

2.4. La Confrontation entre la femme et l'homme

Il existe entre la femme et l'homme une confrontation ardente que le romancier ne cesse d'évoquer. La femme possède un grand nombre de qualités: elle est jeune, belle, lucide, active, inspiratrice, médiatrice ... tandis que l'homme est, dans beaucoup de cas, vaniteux, lâche, désespéré, impuissant, inactif. Demandons-nous pourquoi P.-J. Remy veut créer ce contraste? Quelle est la signification de cette opposition? Citons d'abord quelques exemples qui marquent la différence entre ces deux mondes.

Dans La Vie d'un héros, toutes les femmes sont intelligentes, lucides et discrètes. Elles constituent l'âme du roman, conduisant une à une le héros Xavier, de vieillard en vieillard jusqu'à son père inconnu (cf. VUH 692). En revanche, les hommes sont tous imprégnés de vanité et de violence. Rappelons-nous les traits de la mère de Xavier:

"à la fois attentive et généreuse, lumineuse et qui, dans le même temps, [possède] des pouvoirs plus obscurs, des forces souterraines, une sagesse d'au-delà la seule raison" (ibid. 691).

Cette mère est placée sous le signe de "la Reine de la Nuit", mais son rôle est tout à fait positif. Elle n'est pas la présence maléfique que Mozart a introduite au coeur de La Flûte enchantée et qui a bloqué le chemin de la vérité et de l'amour. Au contraire, même morte, elle reste toujours la lumière, l'amour et la vérité, tandis que le père, vivant, se cache d'une manière obstinée dans l'obscurité en soutenant la violence. Le romancier a confirmé lui-même la différence et la confrontation entre l'homme et la femme:

"Le véritable sujet de La Vie d'un héros, c'est la guerre des sexes, l'impossibilité qu'ont les hommes d'être fidèles à eux-mêmes, la facilité avec laquelle ils se livrent à toutes les compromissions!"⁵²

La confrontation acharnée de ces deux forces existe également dans Une Ville immortelle et Aria di Roma. Dans le premier livre, les femmes, représentées dans l'art et dans la ville, incarnent la jeunesse, la beauté, le charme, la fascination et la puissance, tandis que les hommes sont vieux, laids, vaniteux et impuissants. Dans le deuxième, les femmes identifiées à la force souterraine et à une Rome antique lancent un défi aux hommes, qui devraient réaliser chacun un chef-d'oeuvre. Mais face à cette puissance féminine, les hommes sont tous perdus et vaincus.

Nous nous demandons pourquoi le romancier met en relief la force et la puissance des femmes. Normalement, ces qualités appartiennent aux hommes. La réponse pourrait être la suivante: d'une part, c'est la vanité de l'homme qui est mise en cause. Antoine, chef d'orchestre, n'espère-t-il pas soutenir le pouvoir masculin? Le personnage de Julien ne se croit-il pas capable de pénétrer dans une ville d'art? Et le vieux peintre ne rêve-t-il pas de réaliser son chef-d'oeuvre dans une Rome éternelle? D'autre part, la femme n'est pas solitaire, elle est alliée à la fois avec l'art et avec la ville. Cette union est indissociable et cette force indestructible. En fait, bien que la ville et les oeuvres d'art soient créées par les hommes, le processus de création demeure et sa valeur est éternelle. Ce qui nous renvoie naturellement à la problématique du temps: l'homme est éphémère puisqu'il n'est que de passage dans ce monde. Nous en reparlerons dans la partie II concernant l'art.

Dans certaines oeuvres, l'infidélité de l'homme et la fidélité de la femme marquent également le contraste entre les personnages masculins et féminins. Le couple Don Juan et Evelyne en donne un exemple significatif:

Après son mariage, Don Juan ne cesse de courir de femme en femme dans l'intention d'en trouver une idéale, tandis que son épouse Evelyne, toujours fidèle, le poursuit inlassablement. L'injustice commise par Don Juan envers elle atteint son comble, lorsqu'il demande à son valet de se travestir pour aller à sa place au rendez-vous de sa femme (DJ). Evelyne devient ainsi la double victime du jeu des hommes.

Dans Don Juan, l'amour-passion et l'amour impossible soulignent d'une façon évidente la souffrance féminine causée par l'homme. Anna, par exemple, violée par Don Juan, est obsédée par une passion à la fois amoureuse et interdite. Séduite, elle ne peut oublier le violeur. Cependant, cet amour est cruellement condamné. Violeur, mais aussi assassin du père d'Anna, Don Juan devient naturellement ennemi et cible de vengeance. Comment Anna peut-elle vivre son amour avec un tel homme? Mais comment échapper à une telle obsession?

En réécrivant l'histoire de Don Juan, P.-J. Remy insiste particulièrement sur la souffrance et le désespoir des femmes, leur amour impossible ou interdit, leur figure blessée ou sacrifiée. Sous la plume du romancier, les femmes sont en fait victimes des hommes ayant tous les défauts: infidélité, hypocrisie, absurdité, bassesse, violence. Rappelons-nous les cas suivants:

Marie-Ange, abandonnée par son amant, jeune énarque, est devenue plus tard une prostituée (cf. VH 195). Après son mariage, Marie-Reine a été trompée par son mari qui rencontrait des prostituées et qui avait une liaison avec sa soeur Claire (cf. DEu 284,

⁵² *Propos recueillis dans "P.-J. Remy: Je ne peux pas m'empêcher d'écrire 'opéra'!", Elle, 14 octobre 1985.*

290). Mauricette, "blessée, humiliée, en qui on [a] voulu écraser tout ce qu'il restait d'humain" (QTE 225), menait une vie triste et misérable, son amant l'ayant abandonnée. La mère d'Annette s'est suicidée parce qu'elle ne pouvait plus supporter l'humiliation et le mépris des hommes; l'amie d'Annette est devenue folle après avoir été violée par son professeur de piano (cf. AEF). Vivienne a été déportée dans un camp de concentration (cf. SPMM). Diane a été possédée contre sa volonté par le gardien du palais (cf. ADR). Hélène a été trahie par son mari et trompée par son amant (cf. NDF 291) ...

Ces multiples exemples démontrent l'injustice de l'homme envers la femme et sa balourdise répugnante. Tromper ou abandonner une femme "n'est qu'un jeu" pour l'homme⁵³. Posséder ou détruire une femme est facile pour l'homme. Ainsi, Vivienne a crié: "les hommes sont des salauds!" (SPMM 236), Lise n'a cessé de répéter: "Les hommes sont des imbéciles" (O-E1 12, 13, 19, 153) et Annette a remarqué que le monde était fait d'imbéciles et de salauds (cf. AEF 45). Dans l'oeuvre, on entend sans cesse ces cris de femmes et on voit sans arrêt la bassesse des hommes.

Certes, P.-J. Remy montre à sa manière que la vanité masculine repose sur l'idée de la possession. Ses personnages masculins veulent tous posséder les femmes. Par exemple, Don Juan cherchait à posséder les femmes sans les aimer. Le vieil écrivain de Salve pour moi le monde n'aimait pas vraiment Claire, mais voulait la posséder seulement. Le peintre d'Aria di Roma qui a couché respectivement avec Norma, Diane et Laurence se sentait fier de les avoir possédées. Il y a encore bien des cas de la possession des prostituées. Ainsi, l'homme a besoin de femme non seulement pour la survie ou la création, mais aussi pour la vanité. L'auteur nous a déjà décrit un monde où régnait le pouvoir masculin:

"l'autorité de l'homme qui décidait de tout et le seul pouvoir des femmes qui était la prière [...] La loi des mâles, la soldatesque qui ravageait les terres comme les femmes." (ADR 319-320)

Pourtant, que faire pour les femmes qui vivent auprès des hommes dans un tel monde? Sachant avec lucidité que le vieux peintre n'était pas vraiment amoureux d'elle (cf. ADR 269), Diane a décidé de le quitter et de refuser une fois pour toutes d'appartenir au gardien du palais. A-t-elle voulu "dire enfin non"? (ADR 448) La femme ne veut-elle plus que l'homme se serve d'elle? Dans Aria di Roma, l'auteur souligne que les femmes ne veulent plus se soumettre aux hommes, et qu'elles ont osé leur lancer un défi en relevant la tête et en prenant la revanche. La vanité et la possession masculines ont été brisées par la révolte de femmes qui ont connu "tant de souffrances" (ADR 321). De ce fait, P.-J. Remy a renversé les rapports de domination: femme-homme.

Selon lui, la valeur d'une vie d'homme consiste dans l'ambition, le travail, la vocation, et la grandeur de la femme est de donner l'inspiration à l'homme. Pourtant, une des solutions proposées par lui pour les femmes qui veulent se libérer est de combattre, de défier le monde masculin et de devenir maîtresses d'elles-mêmes. Les héroïnes telles que Vivienne, Lise, Annette et bien d'autres ne sont-elles pas enfin devenues des femmes-écrivains?

⁵³ P.-J. Remy, La Petite Comtesse, Le Signe, 1980, p.206.

Chapitre troisième La Représentation du monde

“Que j’aime ce million de choses ensemble!” - Paul Claudel (Le Soulier de Satin)
“J’aime mieux le monde en divers, le monde en multiple.” - P.-J. Remy⁵⁴

Les moyens de création sont multiples chez P.-J. Remy. Ils reposent sur deux principes fondamentaux: celui du réel et celui de l’irréel. Ce sont en fait deux aspects de la technique romanesque de notre romancier. Pour lui, un sujet de roman est un fruit de la cristallisation, de l’observation et de la méditation. Il ne tient pas à décrire les choses telles qu’elles sont, il ne cherche pas la vraisemblance, mais la représentation.

Son univers est donc représenté comme un monde, englobant plusieurs pays, s’étendant sur plusieurs siècles, comme un grand spectacle composé de diverses scènes, où un millier de personnages, protagonistes et figurants, se côtoient ou se succèdent.

L’important dans l’oeuvre, c’est le foisonnement. Le monde est là. La mise en scène est profondément marquée par la multiplicité et la diversité de personnages et de scènes, qui constituent “le théâtre de [son] roman” (CEA 11). Les milieux que le romancier décrit sont habités notamment par des aristocrates, des intellectuels, des artistes et des acteurs.

Il est clair que P.-J. Remy n’est pas le peintre du milieu ouvrier, ni du milieu paysan; dans son oeuvre les classes ouvrière et paysanne sont très peu évoquées. On n’en trouve que quelques descriptions sommaires. Dans Don Juan, il y a des scènes où Don Juan a été poursuivi par des paysans après le viol de la jeune mariée. Dans Le Rose et le Blanc, des ouvriers et des paysans sont venus dans le domaine où siégeait le groupe qui voulait construire une société idéale. En fait, les scènes de la vie des ouvriers et des paysans présentées par le romancier sont tellement brèves qu’elles ne forment pas un portrait représentatif d’un ouvrier ou d’un paysan, et qu’elles n’enrichissent pas non plus le panorama social dans l’oeuvre. Si P.-J. Remy ne nous a pas présenté un héros ouvrier ou paysan, c’est que, faute d’expérience, il n’a pas été inspiré par ces deux milieux.

Alors que Balzac peint un monde relativement stable et fixe, où les personnages se définissent, P.-J. Remy crée un monde instable, dans lequel ses personnages voyagent, errent ou fuient. Il tente de saisir leurs manifestations essentielles, par lesquelles ses aspirations à certaines valeurs transparaissent nettement.

1. Le Monde mis en scène

“Peut-être que je n’ai rien voulu faire d’autre que mettre le monde entier sur une scène de théâtre: tous les continents, des peuples, des hommes et des femmes, et leur donner un peu de vie.” - P.-J. Remy (Ch 414)

La mise en scène chez P.-J. Remy consiste notamment à montrer les visions du monde imaginaire ou réel, à maîtriser les personnages, leurs déplacements et leurs actions. Qu’il

⁵⁴ cf. Entretien avec P.-J. Remy du 2 juillet 1993, p.429.

s'agit d'une scène du XVIII^e siècle ou de celle de nos jours, nous trouvons toujours les mêmes aspects caractéristiques.

Nous savons que P.-J. Remy est passionné par la littérature du XVIII^e siècle: il collectionne les livres anciens et en possède un grand nombre. Pourquoi a-t-il choisi le XVIII^e siècle? Le siècle des Lumières l'a probablement marqué à cause de l'éclosion de la pensée, l'évolution des sciences, le développement de la révolution sociale, le nouvel essor de la littérature française. Selon lui, c'était une époque d'apprentissage et de développement. Il a été influencé par les idées des hommes de lettres de cette époque. Par exemple, à part leur valeur littéraire, Voltaire et Rousseau avaient des vues nouvelles sur la société; Diderot a exploré ses points de vue esthétiques et joué un rôle essentiel dans la critique d'art; Beaumarchais, dont le leitmotiv était "amuser en instruisant", a réalisé des comédies d'intrigues et de satire sociale représentées par la trilogie de Figaro.

Le milieu intellectuel est celui que P.-J. Remy connaît mieux, et c'est là qu'il trouve facilement un grand nombre de ses semblables. Son milieu artistique est nettement marqué par l'art pictural et l'art plastique qui le fascinent et qui nourrissent son inspiration. C'est sur la scène théâtrale et internationale que notre metteur en scène a l'intention de montrer des aventures individuelles et collectives. D'après lui, chacun est "un personnage de comédie (ou de drame, sinon de tragi-comédie)" (DEu 566). Ses comédiens agissent comme porteurs des idées.

1.1. Le Milieu aristocratique

Sous la plume de notre écrivain, tout ce qui caractérise l'aristocratie est emprunté à la tradition de ce milieu. Nous voyons, par exemple, des châteaux et des palais somptueux ou sombres avec un décor classique: tableaux, sculptures, objets d'art, bibliothèques remplies de livres en reliure, etc. A l'exception des aristocrates d'Une Ville immortelle qui sont fantastiques, le milieu aristocratique est dépeint soit en déclin, soit en déviation, soit en révolution. Citons quelques exemples:

Le milieu aristocratique parisien dans lequel Don Juan a pénétré représente une société pleine de conflits, de désordres, d'adultères, enfin, un monde sombre dans lequel on ne trouvait ni l'amour ni le bonheur. On s'amusait, on passait du temps dans les salons ou au théâtre, on buvait, on bavardait et on ne faisait rien. Ce mode de vie est tellement dépourvu de sens que Don Juan qui tentait de chercher la passion a quitté Paris, complètement déçu. Son départ pourrait également signifier qu'il voulait échapper à ce milieu.

Chez P.-J. Remy, certains aristocrates ont même commis des crimes. Dans Chine, Sir Aron a assassiné la petite Emilie. Dans Une Ville immortelle, les femmes aristocrates étaient des vampires. Les meurtres qu'elles ont commis se sont succédé sans cesse. L'apparence de ces nobles et le masque qu'ils portent sont dénoncés dans l'oeuvre.

Nous remarquons que les personnages aristocratiques vivent dans la solitude ou l'abandon et que leur vie n'est pas heureuse. Par exemple, dans Le Rose et le Blanc, le marquis des Rouqueyres vit seul dans son vaste domaine. Il en est de même pour le père de Marion et de Cyril dans Désir d'Europe. Ce vieil aristocrate, paralysé dans sa chaise roulante, s'enferme tous les jours dans sa grande maison, comme un être oublié. Salvi qui

vit tout seul dans un palais en souvenir des morts a choisi "une fois pour toutes de vivre de l'autre côté du miroir" puisqu'il trouve que le reste est "trop laid" (T 256). Quant à la comtesse Antonia d'Aria di Roma, pourtant propriétaire d'un grand palais, elle mène une vie mélancolique: d'abord abandonnée par son amant, ambassadeur de France à Rome, dont elle a eu sa fille Diane; ensuite délaissée par le gardien du palais en raison de son âge. L'ironie de l'auteur sur cette femme est assez cruelle. En apparence, elle est puissante, mais faible en réalité, victime des hommes. Dans De la Photographie considérée comme un assassinat, une autre vieille aristocrate anglaise qui est ennuyée de la vie solitaire apprécie le jeune écrivain français Rissner pour ses points de vue esthétique et son humour. Elle lui léguera son bel appartement.

En fait, les vieilles aristocrates ne font que des apparitions très courtes et n'occupent pas beaucoup d'espace dans le champ textuel de notre romancier. Comment leurs descendants se présentent-ils? Ils semblent avoir des caractères révoltés ou pessimistes. Prenons des exemples:

Le jeune aristocrate Xavier du Rose et le Blanc ne représente plus son origine puisqu'il faisait partie du groupe secret qui voulait pratiquer et réaliser les idées de Rousseau. Il tentait de fonder avec d'autres membres une société idéale où tous les hommes seraient égaux. Son projet et ses actes attaquaient la société dans laquelle l'aristocratie s'efforçait de garder son pouvoir et son prestige. Non seulement Xavier approuvait les thèses de Rousseau, mais aussi son père, marquis des Rouqueyres les soutenait. Le siège de ce groupe se trouvait dans la demeure que le marquis possédait. C'est le comble de l'ironie! Par laquelle l'auteur souligne clairement le caractère révolté de ces aristocrates et le déclin de leur classe.

Dans Désir d'Europe, bien que le peintre Cyril soit un descendant aristocrate, il ne représente pas non plus sa classe. Amoureux de sa sœur Marion, il poursuivait un amour à la fois pur et incestueux. Plongé volontairement dans la souffrance, il cherchait à se détruire. Le romancier nous donne en fait un portrait de la nouvelle génération des aristocrates qui a du mal à suivre l'évolution sociale et à sortir de soi-même.

1.2. Le Milieu intellectuel

Le milieu intellectuel de P.-J. Remy est notamment fréquenté par des romanciers, des poètes, des journalistes, des hauts fonctionnaires tels que ministre, directeur de bureaux, ambassadeur, consul, attaché culturel, etc.

La plupart de ces intellectuels sont des solitaires, des figures sans ambition ou sans qualités. Ils mènent une vie conjugale peu heureuse et détestent le milieu marqué par l'hypocrisie, mais auquel ils appartiennent. Les angoisses et les souffrances les hantent constamment. Face à leur destin, ils restent souvent impuissants. La vie est pour eux une confrontation avec le destin et soi-même. Citons des exemples:

Le Je-narrateur d'Un Voyage d'hiver, successivement abandonné par Bernadette, Margot et José (cf. VH 22, 32 et 64), mène une vie avec deux femmes: son épouse et sa maîtresse. La vie conjugale étant fade pour lui, il a envie de trouver le bonheur auprès de son amante. Dans Qui trop embrasse, le narrateur-député n'a pas d'amour pour sa femme (cf. QTE 18), son fils ne s'intéresse pas à lui (ibid. 19), il se méprise, se considère

comme “un homme assez faible, aisément lâche et trop rempli de scrupules pour en témoigner de beaucoup” (ibid. 56). Sa vie honorable étant hypocrite, grise et monotone (ibid. 41), il se trouve dans un état de “langueur crépusculaire” (ibid. 63). Dans Désir d'Europe, le diplomate Gérard, incapable de faire un choix et dépourvu de confiance en lui-même (cf. DEu 20), vit dans un milieu qu'il n'apprécie pas. Il se sent vieilli et se trouve comme un homme sans qualité (ibid. 20, 296). L'ambassadeur Gunther qui n'aime pas son épouse a une liaison avec sa belle-soeur (ibid. 313). Ses deux fils sont “presque des étrangers pour lui, et lui-même surtout, qui se déteste pour ses airs empruntés, mal à l'aise, hypocrites” (ibid. 314). Dans Mémoires secrets pour servir à l'Histoire de ce siècle, Pallas, dont la femme est enceinte d'un autre, a des relations avec sa belle-soeur et d'autres femmes. Il se sent fatigué, blasé, impuissant. Solide à l'extérieur et vide à l'intérieur, il donne un portrait ambigu: un haut fonctionnaire et un homme qui n'aime pas son milieu. Dans Une Mort sale, l'écrivain Chayral qui est physiquement impuissant et incapable d'écrire, se méprise et se hait (MS 163, 166, 167). Le narrateur de Rêver la vie qui a doublement trompé son meilleur ami avec sa femme et sa fille (cf. RV 17) affirme qu'en dépit de ses efforts, de ses besoins, de ses envies, de ses désirs, il appartient à ceux qu'il veut mépriser (ibid. 529). Le consul Julien Wiener est un “velléitaire” (VI 13), qui se trouve dans une situation de nonchalance et de manque d'ambition. L'écrivain Berger se sent “vide et las” (FDP 149). Dépourvu d'ambition et de désir, l'écrivain Rissner se considère comme irrésolu, faible, lâche et médiocre (cf. PCCA 24 et 113)...

Ces héros qui portent tous un masque vivent avec l'hypocrisie, la trahison, l'infidélité ou l'adultère. En réalité, ils se sentent insatisfaits d'eux-mêmes, se méprisent et se haïssent. C'est pourquoi ils tentent de sortir de l'ennui et de soi-même, de retrouver la passion et le désir, de renouveler leur vie. L'auteur s'attache à l'expérience morale et intellectuelle de la solitude, aux jeux de la mémoire, à l'appel de l'écriture.

Dans le milieu intellectuel, notre romancier transpose le conflit qui le divise entre le désir de vivre et celui de créer. La valeur transcendante des intellectuels est présentée comme un espoir de survie, comme une lutte contre la solitude, l'angoisse, la vieillesse et la stérilité.

L'angoisse se présente partout chez les intellectuels, toujours menaçante et collée à leur solitude, à leur impuissance et à leur vieillesse. Face à celles-ci, les intellectuels n'ont d'autre issue que d'aller vers la femme et l'écriture, qui leur permettent de poursuivre la vie. C'est un trait particulièrement souligné par notre romancier. Par exemple, grâce à la présence d'une vieille clocharde, le héros-écrivain ne se sent plus solitaire (VAPP). Pour le personnage Pallas, l'écriture qui est un désir très fort le console de son impuissance à créer et de sa solitude (MSPSHS).

L'angoisse de la vieillesse qui circule dans l'oeuvre est l'écho de l'obsession qui habite le romancier lui-même. Elle touche constamment à la problématique de la création puisque les intellectuels sont hantés par l'angoisse de l'écriture. Plusieurs romans l'illustrent:

Le héros de Toscanes ne s'intéresse plus à la musique, ni à la peinture, ni aux livres lorsqu'il dépasse cinquante ans (cf. T 63). Le narrateur d'Ava exprime désespérément “le sentiment de [son] irrémédiable impuissance” (A 59) pour écrire. Les écrivains tels que Chessman, Berger, Bernard, obsédés par leur vieillesse, tentent de retrouver l'inspiration

littéraire et l'énergie afin de lutter contre le tarissement des mots (cf. Ch, FDP, ADR). Les diplomates comme Simon, Guillaume, Julien, Gérard essaient de laisser des traces par l'écriture malgré l'échec de leur mission et leur âge (cf. SPE, Ch, DEu). M. Liu, un intellectuel chinois, bien lucide, ne peut faire autrement, et son seul recours, c'est se plonger dans le souvenir du passé avant sa mort (cf. MS).

Les signes de vieillissement et d'insensibilité à la vie et à l'écriture étant un souci primordial chez les héros, la relation entre la vieillesse et les aspirations est profondément soulignée. Le romancier montre, d'une part, la faiblesse de l'homme, son impuissance et sa déception face au destin et au monde, d'autre part, son aspiration à l'amour, à la liberté, au renouvellement de la vie, et son combat contre la vanité, l'hypocrisie, la violence, le Mal, etc. C'est pourquoi le héros de *Toscanes* descend en Italie pour retrouver la sensibilité à la vie. Le narrateur de *Qui trop embrasse* qui se sent "faible et lâche" (QTE 56) est saisi par la folie de suivre une jeune fille dans l'intention de retrouver la passion, le bonheur et la jeunesse.

Chez P.-J. Remy, un grand nombre de ses intellectuels n'arrivent pas à échapper à l'échec de la vie. Écoutons un morceau de monologue intérieur du héros Gérard:

"Moi qui, toute ma vie, avais été incapable d'un choix, laissant les choses arriver, les femmes me quitter et les emplois m'échapper" et "je fais partie de cette race de pessimistes irréductibles pour qui tout ce qui peut paraître sombre ou bien semble inévitable." (DEu 35 et 152)

Le trait pessimiste y est appuyé. Le personnage Pallas le confirme par cette phrase: "Nous sommes tous pareils et nous sommes tous des impuissants." (MSPSHS 400) La plupart des intellectuels sont frappés d'impuissance, surtout "impuissance de l'écrivain à parachever son oeuvre" (FDP 76). L'impuissance à écrire devient donc un thème obsessionnel et un trait particulier qui sont l'une des problématiques essentielles de l'univers du romancier.

Pallas est doublement stérile, au physique et en écriture (cf. MSPSHS 378 et 423); Xavier trouve qu'il est lâche, faible et qu'il a les mêmes angoisses que tous les autres (cf. RV 374); Bernard, "incapable de sentir comme d'aimer" et "de goûter aux splendeurs de la ville"; il est "devenu ce vieillard prématurément impuissant de toutes les impuissances (cf. T 132, 203, 242); le narrateur, dont le père pleurerait de rage devant son impuissance (cf. RV 266), éprouve lui aussi la crise de la soixantaine: l'irréparable impuissance à donner comme à recevoir en se voyant si laid, si vieux, si défectueux (cf. RV 75 et 105); Chessman se sent impuissant pour écrire (cf. ABS 146-152, Ch 748); Karl est aussi un "romancier frappé par l'impuissance" (ADR 287).

"Pourquoi suis-je incapable de faire revivre tout cela autrement qu'en quelques mots, quelques formules passe-partout? Mes impuissances face à l'écriture." ⁵⁵
Et: "l'ai-je souvent décrite - redoutée - cette impuissance de l'écrivain à vivre au-delà de ses mots?" ⁵⁶

Ce genre de soupirs, de plaintes et de désespoir se fait entendre sans cesse dans

⁵⁵ P.-J. Remy, *Bastille: rêver un opéra*, Plon, 1989, p.23.

⁵⁶ P.-J. Remy, *Les nouvelles aventures du chevalier de la Barre*, Gallimard, 1978, p.282.

l'oeuvre. L'auteur a d'ailleurs mis en évidence cette problématique de la vieillesse par un jeu de miroirs, dans lequel il a placé un portrait caricatural. Voici le portrait vu et décrit par le héros Gérard de Désir d'Europe:

“Chaque matin, il adressait dans la glace une grimace à cet homme qu’il était devenu et qu’il avait tellement bien appris à haïr, [...] Tout seul, nu, laid et gras, verdâtre et poilu sous la barre de néon au-dessus du lavabo; et son rire, dont la glace lui renvoyait à présent le reflet sur le visage de cette créature gonflée et grotesque qui n’était autre que lui-même, était une ultime grimace.” (DEu 17-18)

Cette image de l'homme sous l'aspect de sa propre personnalité vieillie révèle la conscience du temps qui est liée à la présence du corps. Un corps privé de l'éclat de la jeunesse devient synonyme d'un individu dépourvu d'énergie, voué à la solitude. Les signes du temps qui détruisent le corps sont tragiques puisqu'ils concrétisent la fin d'une destinée. De qui l'écrivain se moque-t-il? De Gérard, personnage destiné à l'échec? De lui-même, très sensible au temps passé? De nous tous, face à l'âge venu? Le reflet du personnage est renvoyé à l'homme solitaire, rongé cruellement par la vieillesse. Par ce portrait, l'écrivain exprime, d'une part, les inquiétudes et les angoisses de ses personnages, d'autre part, ses propres préoccupations et ses craintes de ne plus pouvoir écrire. Le corps vieillissant lui rappelant la limite de son existence, il lance un défi ou un assaut contre le temps irréversible. La vie de l'écrivain serait alors un essai pour vaincre, au moyen de l'écriture, son profond pessimisme et ses angoisses incessantes, d'où cette volonté d'en faire toujours davantage, volonté de puissance pour continuer la vie et pour rester toujours créateur et fertile.

La problématique de la vieillesse nous impose de mieux nous connaître. Le portrait reflété dans le miroir montre bien que le personnage se forge par l'écriture. C'est celle-ci qui raffermirait les traits du portrait dans un va-et-vient constant entre le modèle et l'image. Face à l'âge venu et à l'impuissance, tous les intellectuels de P.-J. Remy éprouvent à la fois l'angoisse, la peur, le désir de la vie et de l'écriture. Pour eux, ne plus pouvoir écrire, c'est comme être “un mort en sursis” (ADR 283). De ce fait, ils sont profondément marqués d'une nécessité qu'impose la volonté de survie face à un destin, lutte de l'homme menacé par le Temps, le Mal, la Mort ... Nous retrouvons le même esprit et le même cheminement chez les personnages-artistes.

1.3. Le Milieu artistique

C'est un milieu composé de peintres, de photographes, de sculpteurs, etc. Tous les artistes, passionnés d'art, tentent de créer davantage. Plusieurs romans évoquent le parcours de leur création et de leur réflexion.

L'artiste en quête d'une beauté unique aperçoit en fait une figure “multi-image”. Par exemple, la vertu, la beauté absolue et la perfection totale figurent sur le visage d'une jeune fille qui est celui de tant d'autres, et qui représente en fin de compte celui de la mort (cf. CEA 312). Comme la femme, l'art possède aussi deux faces: la beauté, toujours liée à la laideur ou à la mort. Chez P.-J. Remy, les artistes connaissent tous cette dualité de l'art à travers leur échec ou leur réflexion.

L'épisode où le peintre Binet est plongé dans son délire retient notre attention. Parce

qu'il voit "à la fois le bien et le mal, la laideur et la beauté, la tristesse et la joie", avant il "n' [a] jamais tenté de peindre que le bien, la beauté et la joie." (CEA 288) De ce fait, le monde ne se représente pas que par une face, mais par deux, et notre vision sur l'art ou la littérature doit alors être également divisée en deux. C'est pourquoi le narrateur-peintre qui séjournait à Rome a dit avec lucidité: "Toute ma vie j'ai balancé entre deux mondes, deux visions de l'art ou de la littérature." (ADR 318) Lorsque l'artiste ne se rend pas compte des deux faces de l'art il subit fatalement l'échec de son ambition.

Ainsi, il est nécessaire d'avoir une vision totale. Dans l'univers de notre auteur, comme les écrivains, les artistes expriment tous l'idée de la totalité. Par exemple, le peintre Binet rêvait de

"peindre l'univers entier en une seule toile, de tout dire, tout raconter, et la vie, et la mort, et les quatre parties du monde, et toutes ces femmes, en une seule composition et sur un seul mur ou un seul plafond." (CEA 297)

Chercher l'idée et le plan auprès d'un autre devient une quête primordiale pour le créateur. Qu'il soit un poète, un écrivain, un artiste ou un architecte, il se considère comme constructeur ou compositeur et a besoin d'inspiration. En fait, l'inspiration de l'un par l'autre assure la création, sans l'un, l'autre ne peut plus créer. Le personnage Berger a conclu:

"Mais vous savez bien que nous sommes l'un et l'autre semblables: l'idée compte, le plan ... La mise en oeuvre ensuite, la construction, l'écriture, n'est plus qu'une formalité. Ce que j'attends de vous, c'est l'idée, le plan." (FDP 56)

Le passage où le narrateur-peintre "a chopé la trouille" de l'écrivain Karl est porteur de sens. L'auteur a probablement tenté de mettre en évidence l'alliance des images verbales et formelles, ainsi que la voie de la création. Comme Karl, le peintre transpirait lorsqu'il s'est mis à peindre. Pourtant il était convaincu que "la toile que [il] a commencée ce jour-là était meilleure que celle achevée la veille, que les précédentes" (ADR 428). Ce que Karl lui a inoculé, c'est le doute ou l'invitation à la réflexion.

Le doute nécessite en effet une réflexion sur la manière de créer. Si ce peintre ne trouvait pas sa méthode, il deviendra "un artiste qui ressemblerait à tous les autres!" (ADR 430). D'où l'importance de trouver sa propre manière pour peindre ou écrire. L'auteur a chargé le personnage-écrivain Spazzi de guider la recherche de ce narrateur- peintre: "tu viens d'apercevoir la voie qui, de toute éternité, était marquée pour être la tienne!" (ADR 388). Cela nous amène alors à une quête de l'artiste à la recherche de son essence, de sa propre manière de créer.

On remarque ainsi l'aspiration de P.-J. Remy à créer avec des images formelles ce que l'écrivain fait avec des mots. Le personnage- écrivain Karl a dit avec lucidité:

"La mémoire de l'artiste est composée de milliers de fragments épars [...] lui seul peut organiser, selon un dessein qui dépasse cette mémoire, pour en arriver à l'abolir. Reste l'oeuvre, et elle seule". Et: "le doute, voilà ce qui leur manque à tous. La poésie comme la peinture, la sculpture, tout ce que vous voulez, c'est un doigt, un geste, un soupçon de doute!" (ADR 157 et 426)

C'est pourquoi les personnages de P.-J. Remy veulent tous suivre une voie de création à la fois artistique et littéraire. Par exemple, Binet souhaite devenir un homme de culture universelle, qui s'entende aussi bien à la littérature et à la musique qu'à la fresque et au

chevalet; la poétesse Michèle qui approche la démarche du peintre écrit des poèmes à partir d'une douzaine de tableaux; le sculpteur de Milan écrit le livre sur le séjour à Rome ...

La recherche consiste en réalité à percer la surface, à pénétrer la profondeur et percevoir l'intériorité. Comme les personnages-écrivains, tous les peintres de P.-J. Remy sont frappés par l'impuissance à créer. Rappelons les cas suivants: Berlin est "impuissant" (SPE 430) pour peindre; Binet se sent impuissant face au plafond nu et blanc de la galerie (cf. CEA 97); le "narrateur-peintre" est incapable de réaliser son chef-d'oeuvre (ADR) ... L'auteur montre l'effet de l'improductivité et de la passivité. Cet effet est notamment "l'un des étranges effets de l'aria di Roma" (NDF 250), à savoir la stérilité et l'inactivité de tous les personnages chargés de créer (cf. ADR 289 - 290).

Comme le diplomate Gérard et le narrateur de Qui trop embrasse, le peintre Cyril fait partie des héros qui cherchent la chute en se détruisant. Pourquoi veulent-ils connaître cette chute? Le regret du temps passé en est la cause. C'est aussi la conséquence de leur solitude et de leur impuissance.

Dans l'oeuvre, tous les artistes cherchent éperdument à atteindre l'idéal qui est toujours hors de portée. Même s'ils possèdent l'ambition, ils n'arrivent pas à atteindre la perfection. D'où leur prise de conscience et leur point de vue réaliste. Selon notre romancier, la capacité de l'homme est limitée malgré ses efforts. C'est pourquoi il y a tant d'échecs et de déceptions subis par ses personnages. Le fait que Binet a brisé ses pinceaux (cf. CEA 312) et que Cyril s'est suicidé (cf. DEu) montre cette conséquence.

Binet souffrait de la "folie à vouloir en faire toujours davantage" (CEA 11), et peindre "pour sauver ce qu'il pouvait sauver de son âme", puisque "peindre était sa vie" (CEA 21 et 22). Il en est de même pour les autres artistes de P.-J. Remy. En conséquence, il est clair que les artistes qui vivent dans l'art continuent leur création malgré leur angoisse, leur échec.

L'auteur met en jeu leur cheminement: c'est en suivant le chemin de l'imagination qu'on pourrait trouver la véritable beauté et la forme tangible de la vérité qu'ils cherchent sans relâche. Le jeu du réel et de l'imaginaire se trouve également dans la représentation théâtrale.

1.4. Le Milieu théâtral

P.-J. Remy s'est depuis longtemps passionné par le théâtre et l'opéra. Selon lui, la scène, lieu de rencontres et d'aventures, exerce toujours une fascination, les paroles et les chants résonnent et contribuent à l'éveil de l'esprit et à l'imaginaire du spectateur. Dans son milieu théâtral, se croisent des metteurs en scène, des compositeurs, des comédiens, des chanteurs ... Les éléments scéniques sont nombreux dans l'oeuvre. Les scènes de masques, de drames contribuent à la théâtralité: qu'y a-t-il de plus fascinant qu'une représentation qui se déguise et se soumet à toutes les métamorphoses? Pour notre auteur, ce qui est désiré par le mot "jeu", c'est le monde, et le théâtre n'est qu'un moyen pour le représenter.

Dans l'oeuvre, le milieu théâtral a un trait particulier, à savoir le lien étroit avec

l'écriture. L'effet de théâtralité fait écho à celui de textualité: "le théâtre peut tout dire, le roman aussi peut tout dire."⁵⁷ Comme le théâtre, le roman est à la fois la pratique de l'écriture et pratique de la représentation. La frontière entre le théâtre et le roman s'amenuise chez P.-J. Remy puisqu'il insiste sur une totalité qui nécessite une intégration et une incarnation théâtrale et romanesque.

Le romancier est en quelque sorte un véritable metteur en scène puisque c'est lui qui crée des personnages, distribue des rôles et organise des actes. Les personnages sont comme des marionnettes qu'il manipule à volonté. Que ce soit au théâtre ou à l'opéra, l'important pour lui, c'est la création de scènes, où tout est permis et tout se joue. Ainsi, se déploie sous nos yeux un spectacle à mille facettes. Si le metteur en scène tient fort à la main ces ficelles, c'est parce qu'elles commandent tous les gestes et les mouvements de pantins articulés ou de fantoches sortis de son imagination. Nous allons voir comment le jeu théâtral figure dans des récits. Le goût de la mise en scène qui s'inscrit particulièrement dans Chine mérite d'être cité.

"Je crois que j'ai essayé de faire théâtre de la Chine." (ibid.) L'auteur a choisi en effet la Chine comme la scène principale du roman, à laquelle toutes les autres scènes sont rattachées. Ce qui a été déjà révélé dans le roman, "Et si la Chine, tout entière, n'était qu'un théâtre?" (Ch 591). On se demande pourquoi l'auteur s'intéressait à ce pays et l'a placé au centre de cette représentation.

La Chine, "Empire du Milieu", figure bien une scène centrale, lieu d'un exil absolu, où se déroule une série d'actions, où se rencontrent tous les personnages exilés, où se nouent et se confondent les aventures individuelles et collectives.

"Il y a des gens qui sont des acteurs directement, qui participent à cette aventure chinoise [...] Il y a des gens qui la mettent en scène."⁵⁸

Dans ce roman, on a donc deux catégories de personnages: metteurs en scène et acteurs. Parlons d'abord des metteurs en scène. On peut en citer deux: Chessman et Lavenant. L'un est écrivain, et l'autre, homme de théâtre.

Chessman qui envisage d'écrire un roman gigantesque se considère comme un metteur en scène: "Il ne me reste plus qu'à mettre tout cela en scène." (Ch 183) L'exemple de Chessman montre bien l'intention de l'auteur qui aspire toujours à représenter le monde par une théâtralisation de l'écriture. Pour lui, écrire un livre, c'est mettre en scène le récit et lui donner des couleurs, des images, des mouvements, le dynamisme, la vie ...

Dans ce livre, Chessman se trouve impuissant à terminer son roman puisqu'il n'arrive toujours pas à maîtriser ses personnages, ni à organiser les scènes. La mise en scène devient une problématique, même un piège, dont Chessman ne peut sortir sauvé. De ce fait, incapables de dominer le monde par leurs idées, les personnages semblent tous des marionnettes.

Inspiré d'Antoine Vitez, le personnage de Lavenant joue un rôle important dans le

⁵⁷ cf. Entretien avec P.-J. Remy du 2 juillet 1993, p.427.

⁵⁸ cf. Entretien avec P.-J. Remy du 2 juillet 1993, p.426.

livre. Il réussit à mettre en scène des pièces de Claudel telles que L'Otage, Partage de Midi, Le Soulier de Satin, Tête d'Or, etc. Lavenant tente de montrer qu'“il existe d'autres comédiens, d'autres metteurs en scène capables de monter autrement Claudel.” (Ch 91) Ce mot “autrement” révèle l'intention de cet homme de théâtre et celle de l'auteur. En fait, on revient toujours à la problématique du renouvellement et de la mise en scène. P.-J. Remy l'a déjà soulignée dans Comédies italiennes:

“Tout le théâtre que nous aimons est le fait d'hommes de théâtre qui créent de grandes et belles images: Pourquoi iraient-ils se risquer à jouer du Chayral ou du Dupont, alors qu'il y a Shakespeare, Molière, Tchekhov, Racine ou Marivaux? Il ne s'agit plus de dire quelque chose, mais de montrer.” (CI 114)

Donc, à la question “comment montrer?” la réponse est: le faire “autrement”. Des pièces de Claudel à la nouvelle pièce concernant les événements de Tian An Men, Lavenant essaye de les monter à sa manière: “multiplier les lieux, les personnages et les intrigues sur la scène du monde qui va être sa Chine.” (Ch 542) Claudel a évoqué dans Tête d'Or l'aventure tragique de l'homme destiné à l'échec ou à la mort. La mise en scène des pièces de Claudel prédit-elle la défaite des personnages de notre auteur?

Le Soulier de Satin est considéré comme “l'histoire de toute l'humanité” (Ch 420), l'évocation des pièces de Claudel a probablement pour but de souligner le temps, de revenir à la Chine et d'établir un lien avec la nouvelle pièce de Tian An Men, dont les événements échouent comme tous les autres projets. “Il y a le théâtre, et le théâtre dans le théâtre ...” (Ch 158). Chez notre romancier, tout est effectivement entrelacé dans le roman.

“Le théâtre doit s'engager dans la réalité s'il veut avoir les moyens et le droit de fabriquer des reproductions efficaces de la réalité”⁵⁹.

Le théâtre est chargé de montrer la réalité, puisque chez P.-J. Remy, le théâtre est comme le lieu du réel, et la vérité théâtrale ne se trouve pas ailleurs, mais dans le visuel. Ainsi, Lavenant met en scène ce qui se passe à Pékin afin de montrer à temps le mouvement estudiantin. Le théâtre représente alors un monde à la fois réel et imaginaire, et l'auteur mêle la vérité à la fiction.

A travers des scènes qui évoquaient le souvenir et la nostalgie des personnages, et qui montrent également la technique du regard

rétrospectif, l'auteur essaie de mêler divers niveaux de temps, et de créer une superposition d'impressions empruntées à différentes époques. On assiste à des scènes évoquant la violence, l'explosion, l'assassinat, le meurtre, le terrorisme sanglant, la répression officielle, la guerre, l'amour. Ces scènes se déroulent simultanément à Hong Kong, à Pékin, à Londres, au Yémen, aux Etats-Unis, au Cambodge, en Algérie... La simultanéité des scènes révèle leurs rapports réciproques, et traduit l'intention de l'auteur de montrer la vérité et le monde réel.

Reprenons l'exemple du théâtre mis en scène par Lavenant. Les scènes se déroulent avec l'évolution des événements de Tian An Men, “sur cette scène qui devient à la fois un campus d'étudiants, la place Tian An Men et la scène entière du monde.” (Ch 643) Donc,

⁵⁹ Bertolt Brecht, Ecrits sur le théâtre II, L'Arche, 1967, p.19

la simultanéité sur une scène théâtrale a pour but de suivre de près la réalité et de souligner le tragique des événements. La scène expose et structure l'expérience de l'événement en offrant une sorte de modèle mécanique.

Le destin des personnages est également mis en relief par cette simultanéité. Simon et Guillaume vivent respectivement, l'un à Paris et l'autre, à Pékin. Mais leurs scènes vécues aboutissent finalement à l'échec commun. La transposition des scènes a pour fonction de faire revivre des souvenirs, des aventures, des événements historiques ou romanesques. On a des scènes extraites du Sac du Palais d'Été: le séjour de Simon, Clawdia et Otrick dans un temple où s'est déchaînée la violence des militaires japonais (cf. Ch 461); la Révolution culturelle où des vieillards, des couples, des enfants, maltraités, battus, torturés, ou martyrisés saccageaient les paysages prestigieux d'une Chine millénaire, et où des gardes rouges ont fracassé des objets antiques; l'entretien du président Mao avec Simon ...

Ces scènes historiques ou romanesques sont reproduites et transposées dans ce roman. L'auteur a probablement l'intention d'établir à partir du réel un lien entre le passé et le présent. Ces scènes sont réapparues comme les images d'un film, auxquelles l'auteur a redonné le mouvement, le son et la vie. Les images frappantes restent toujours.

Ayant vu de ses propres yeux la Chine sous la Révolution culturelle, l'auteur réécrit certaines scènes à partir de ses souvenirs et de ce qu'il a vécu. La réalité et la vérité sont mises en évidence. Le monde théâtral est en fait représenté par ces personnages et ces scènes réelles ou imaginaires. La simultanéité et la transposition de ces scènes contribuent à l'effet de théâtralité dans le roman.

A côté de Lavenant, le personnage Bernis est aussi metteur en scène. C'est un "homme de théâtre qui n'arrivait jamais à atteindre le sens dramatique" (A 61), mais qui a tenté de créer une figure idéale de femme représentée par Ava.

En fait, tous les personnages ont des traits d'acteur. Par exemple, quand Simon se trouve dans un cadre naturel, il se sent "dans un décor de théâtre" (Ch 161); Serge court de femme en femme, son comportement est comme celui d'un acteur: tantôt il crie, tantôt il rit, tantôt il pleure; Jean-François lit "quelques phrases à haute voix, faisant rouler les mots, comme un mauvais comédien dans un vieux théâtre" (Ch 339); Carros, déguisé en comte de Lautréamont (cf. Ch 409), joue le rôle du poète; à Pékin, "la gamine en foulard rouge [...] était ainsi la figurante muette d'une sorte de théâtre." (Ch 15) ...

On se rappelle ici une phrase de Stewart: "On peut comparer un homme du monde à un acteur ou l'acteur à un homme du monde."⁶⁰

Pour P.-J. Remy, cette comparaison pourrait se prolonger, c'est-à-dire que chacun joue, plus ou moins, un rôle théâtral puisque le monde devient théâtre. Dans l'oeuvre, nous trouvons des silhouettes de figures historiques, traités par l'auteur à la fois comme des acteurs de théâtre et comme des personnages de roman.

Relisons maintenant la présentation faite par le romancier lui-même à propos de ses personnages d'Orient-Express 2:

⁶⁰ Philip Stewart, Le Masque et la parole, José Corti, 1973, p.84.

“Tous, d’ailleurs, ressemblaient à des personnages de films des années trente, romanciers en quête de sujet, diplomates désabusés ou étoiles ternies d’un cinéma oublié.” (O-E2 12)

Dès le début de ce livre, l’auteur a annoncé la qualité de ses personnages en prédisant que le roman serait joué par eux. On sait qu’Orient-Express 1 ayant remporté un grand succès a passé à la télévision en six épisodes. De ce fait, le romancier voulait probablement, d’une part, présenter ses personnages comme acteurs pour qu’ils puissent continuer de jouer, d’autre part, insister sur l’alliance de la théâtralité et de la textualité. Que ce soit dans Orient-Express 1 ou 2, on a toujours des scènes rappelées et racontées par le vieil ambassadeur qui a vécu la guerre. C’est dans ces scènes que se sont révélés l’amour fidèle, l’héroïsme, la trahison, la violence ...

Comédies italiennes se caractérise également par le jeu à la fois théâtral et textuel. On pourrait dire que tout le récit fonctionne comme un jeu mis en scène. La comédie constitue une matrice formelle. Le comédien anglais Peter et l’écrivain français Jean se sont joués l’un l’autre au moyen de lettres, dans lesquelles ils ont caché la vérité en inventant la pièce jouée sur la scène et le voyage effectué avec Antonia en Italie. En réalité, Peter qui était malade ne pouvait plus jouer sur la scène tandis que Jean a imaginé le séjour italien. Une fois leur masque enlevé, il n’y a plus de scène, seul le texte reste. “Le reste n’est que comédie, n’est-ce pas?” (CI 25) Jean l’a prédit dès le début à son ami Peter. La fin donne à reconnaître les enjeux réels: Peter s’est inventé un passé perdu tandis que Jean imagine un bonheur qu’il n’a pas et une Italie impossible. La réalité étant la plus forte, leurs masques sont finalement tombés. A-t-on remis en cause la comédie? Le romancier a plutôt tenté de créer, par le jeu de comédie, “le théâtre de [son] roman” (CEA 11). Sous le visage démasqué, c’est un retour à la réalité, à une représentation littéraire, un fruit d’une expression verbale. C’est une technique éprouvée, un goût pour le masque qu’il a conduit à ses conséquences.

Aria di Roma montre à la fois la scène de Rome et celle de la vie des personnages, à savoir une Rome à la fois lumineuse et sombre, et les personnages comme des comédiens. Rome exerce en fait une beauté scénique marquée par un décor de sculpture et de peinture. Le va-et-vient des personnages et leurs changements impliquent l’effet théâtral.

Dans ce roman, le saut théâtral du personnage de Bernard qui voulait imiter celui de l’Ange est très significatif. C’est une mort scénique que cet écrivain en mal d’écriture a choisie lui-même. Par le biais de ce geste théâtral, l’auteur a lié la beauté à la mort.

“Comédie! Comédie! Ils parlent tous de comédie. Et si je ne voulais plus la jouer, la comédie ...” (ADR 371)

Voici la révélation de la comtesse Antonia qui se trouvait dans une comédie qu’elle jouait depuis longtemps, et qui a vu tant de scènes de théâtre. Son mari étant homosexuel, elle a noué une liaison avec l’ambassadeur de France qui est devenu le père de sa fille Diane. Malheureusement, la comtesse a été abandonnée d’abord par son amant français, et puis par le gardien de son palais en raison de son âge. Lorsqu’elle n’a plus voulu jouer, le secret de son palais s’est révélé.

Dans Annette ou l’éducation des filles, on voit une série de scènes: l’humiliation et le mauvais traitement que la mère d’Annette a reçus; le viol de la meilleure amie d’Annette

par son professeur de piano; les bêtises que le nouveau mari de la grand-mère et le commissaire ont commises; la naïveté d'Annette qui s'est donnée au père de son ami pour aider celui-ci à obtenir une somme d'argent; l'attentat que Pierre a commis; l'arrestation de l'ami d'Annette ...

Ces scènes constituent en partie les leçons qu'Annette a reçues et le cheminement qu'elle a parcouru de la province à Paris. On y trouve une couleur de libertinage, le patronage de Stendhal et de Balzac, la recherche de la passion. L'expérience des filles permet une ascension sociale. Elle force le destin et provoque la folie qu'Annette préfère à la raison. La folie devient une cause de l'échec puisqu'elle entraîne une éducation sentimentale manquée. Or, c'est justement à partir de l'échec qu'Annette s'éveille complètement.

Quant au Je-narrateur de Toscanes, il a retrouvé, grâce au voyage effectué en Toscane, le passé oublié et le rôle d'acteur:

“toutes les pièces que j'avais aimées sur toutes les scènes du monde me revenaient à la mémoire: seul au milieu de la place, j'en étais l'unique acteur.” (T 398)

Il est clair que, pour un écrivain comme lui, retrouver le passé et le rôle, c'est remettre l'énergie et refaire le jeu dans l'écriture. En fait, tout le monde a besoin de jouer: qu'il soit l'écrivain ou le personnage, chacun a un rôle dans la vie ou dans le récit.

Le héros Julien trouvait dès le début “un véritable décor de théâtre” (VI 39) dans la ville N. A son entrée chez la comtesse Beker, Julien avait “l'impression qu'une mise en scène fastueuse avait été organisée à son intention” (VI 103), et il en est lui-même devenu l'un des principaux acteurs; son entrée était “en matière théâtrale” (VI 105). Tout le monde jouait la comédie dans cette ville d'art, où la vie des habitants était théâtrale et artificielle (cf. VI 244). Lorsque Julien n'a plus voulu jouer, il a été rejeté.

Dans Des Châteaux en Allemagne, le jeu théâtral a été confirmé par la comtesse Rivemalle et madame de Valberg-Hossein. Voici ce que la comtesse a dit au peintre Binet lors d'une soirée: “Ai-je bien tenu mon rôle dans ce charmant théâtre?”, “La comédie serait finie?”, “Remettons nos masques.” (CEA 102) Quant à Madame de Valberg-Hossein, incarnant la bonté, elle a donné à Binet des leçons:

“Ces ridicules petites grandes dames de Reudlingen qui n'ont à vous offrir que la grotesque comédie qu'elles se jouent à elles-mêmes.” (CEA 136)

Cependant, c'est à la fin du roman qu'on découvre le vrai visage de ces deux femmes: elles sont une seule et même personne (cf. 315). La comédie masquée a été pourtant déjà annoncée dès la rencontre du peintre avec le personnage du docteur. Binet a remarqué que:

“le chirurgien était le seul homme à visage vraiment humain qu'il ait rencontré depuis qu'il séjournait à Reudlingen” (CEA 96).

Tous les autres personnages jouaient en fait la comédie en masquant leur vrai visage. Ainsi, jouer c'est, en produisant des signes ou en les répétant, tromper et imiter. Le masque même et l'expansion des signes visent à vivifier l'imaginaire du héros pris au piège. Le passage mentionné représente le cas typique où le personnage se trouve maître des signes et victime de l'imaginaire.

Par la bouche du metteur en scène Bernis, P.-J. Remy a affirmé: "Je cherche une façon nouvelle de raconter une histoire dans une structure théâtrale différente." (A 124) D'après lui, "le théâtre est l'endroit où l'on peut voir le plus clairement les idées et les idéologies" (A 124). C'est pourquoi, dans Salut pour moi le monde, la scène est finalement tournée vers la salle: elle reflète le théâtre ou l'opéra qui exprime des idées et qui se donne dans la vie. L'auteur nous fait méditer non seulement sur ce qu'est la tragédie scénique, mais aussi sur le rapport de la scène avec le tragique réel de l'histoire humaine.

On pourrait dire que, dans la mise en scène des personnages que l'auteur nous propose, c'est plutôt celle des intellectuels, des artistes et des acteurs, dont les mécanismes fonctionnaires sont articulés. Qu'ils soient romanciers, peintres ou comédiens, ils veulent tous tracer des signes et y retrouver le geste essentiel de la création. Le monde est en fait observé, présenté et raconté à travers eux. L'image du théâtre, qui est mise en recherche, en fuite, en destruction ou en renouvellement, se heurte à une représentation. Le monde étant comme un théâtre, le romancier présente sans cesse la parodie d'une société, d'une génération ou d'une époque. L'oeuvre sert en fait à illustrer une certaine importance du théâtre, mais aussi le caractère réitératif du jeu: "raconter" tout dans le roman; assumer par la théâtralisation l'absence qu'implique l'écrit, sa dualité possible.

2. Le Monde imaginaire

"La littérature est un imaginaire dans sa totalité, de quelque réalisme qu'elle se réclame." - André Malraux⁶¹

P.-J. Remy a créé un monde riche en couleurs. La diversité des personnages, des lieux, des aventures s'expose sous nos yeux en nous amenant souvent dans un monde soit fantastique, soit mythique.

Si le mythe et le fantastique occupent une place si importante dans l'oeuvre, n'offrent-ils pas une source dans laquelle l'auteur puise l'inspiration? Le monde imaginaire qu'il présente ne se caractérise-t-il pas par ces deux modes essentiels de fonctionnement, à savoir l'alliance du fantastique avec l'art et avec la femme, et la réécriture du mythe?

Ce monde fantastique est particulièrement lié à la peinture, à la musique et à la beauté féminine, et ce monde mythique vise à faire revivre le mythe, chargé de sens métaphorique. Le procédé que le romancier a utilisé vise à montrer la passion artistique et musicale et la réflexion sur l'art et la beauté.

Pour P.-J. Remy, tout réside dans l'imagination, qui, pourtant, est à la fois ravissant et terrible pour l'homme qui en devient la proie, ou qui est constamment pris au piège. Quelle que soit l'aventure, on est toujours victime de son imagination. Par exemple, le compositeur Carl a échoué sur la pièce "Pandora" qu'il a inventée; Segalen et ses successeurs n'ont pas réussi leur projet si ardemment imaginé pour pénétrer dans la Chine; les pensionnaires n'ont pas pu réaliser le chef-d'oeuvre qu'ils ont imaginé avant

⁶¹ André Malraux, *L'Homme précaire et la littérature*, Gallimard, 1977, p.106.

d'arriver à Rome. Cependant, le romancier a conçu des intrigues riches en péripéties, et l'oeuvre romanesque s'est construite dans des mécanismes imaginaires, dont le jeu concerne le fantastique, le mythe, la textualité, la morale.

2.1. Le Monde fantastique

Le monde fantastique présenté par notre romancier est lié à l'art, à la musique et à la femme, toujours considérés comme sources de création fantastique. Citons des exemples:

Dans Des Châteaux en Allemagne, le peintre Binet a découvert sur la fresque la tête sauvage de la jeune fille, dont le visage est finalement devenu celui d'une morte. Dans Une Ville immortelle, les femmes de la Ville N sont des vampires. Dans Aria di Roma, que ce soient la bague gravée de Méduse, le musée souterrain ou le bosquet, ils portent tous le signe de la mort. Dans Pandora, toutes les actrices qui jouent la pièce de "Pandora" sont frappées par la malédiction. L'opéra maudit entraîne la disparition ou la mort des jeunes chanteuses. L'homme en noir ayant le corps du compositeur Carl et le visage de l'actrice Anna se charge de représenter une créature fantastique.

A travers ces romans, nous nous rendons compte que le monde fantastique de P.-J. Remy est en fait un monde créé pour montrer à la fois la passion artistique et musicale, la réflexion sur l'art.

Un des traits de ce monde fantastique est probablement de mettre les hommes dans un état d'impuissance, à savoir qu'ils perdent tous leur virilité, leur énergie et leur capacité de créer face au charme de la beauté, de la lumière ou de la musique. "Trop de beauté tue ... trop de lumière" (NDF 250). Qu'ils soient aristocrate, diplomate, écrivain, peintre, musicien ..., tous les hommes tombent dans le piège et deviennent impuissants à créer. Rappelons-nous les exemples suivants:

Les hommes de la ville N, devenus "très vite des vieillards" (VI 152), "vivent hors du monde" (VI 251), dans un "décor fantastique" (VI 104), où le consul Julien échoue; les exilés occidentaux se sentent inactifs à Pékin, où le héros Guillaume "ne lit plus, ne joue plus" (SPE 111); tous les pensionnaires talentueux sont incapables de créer à Rome (ADR); l'écrivain Bruno n'écrit plus lorsqu'il se trouve à Ferrare (cf. NDF 250); le compositeur Carl est vaincu par la musique fantastique (P)...

Dans un tel monde fantastique, même la femme ne peut plus sauver l'homme malgré la fascination qu'elle exerce sur lui: c'est pourquoi "l'excitation que provoquaient les visites de Norma ne durait pas jusqu'au matin" (ADR 201). Le talisman perdant ses pouvoirs, l'homme est condamné à s'affaiblir et à se heurter à l'échec. Le romancier présente d'une façon évidente un monde fantastique où l'homme reste prisonnier de son destin.

Chez P.-J. Remy, le monde fantastique est toujours imprégnée de "la violence qui couvait derrière la beauté" (VI 252). La belle musique "Pandora" a causé la mort de plusieurs actrices (P); la comtesse Beker et d'autres femmes nobles sont des vampires (VI); les femmes charmantes symbolisées par les déesses telles que Vénus ou Diane sont vaniteuses et cruelles (VI); la ville N, comme Pékin ou Rome, est hostile ou meurtrière.

Le monde fantastique de notre auteur est en fait un univers clos, où se produisent

toutes les actions, même les plus horribles. La ville où règnent les femmes fantastiques est une société fermée. Ces femmes n'acceptent que celui qui fait partie de leur cercle. Les hommes n'existent que comme raison sociale, comme accessoire imposé par la société.

Le monde fantastique étant incarné par l'art, la musique, la beauté, l'auteur et ses personnages tentent de saisir le signe de l'infinie du possible, celui de l'immortalité ou de l'éternité. L'art, la musique ou la beauté, une fois associés à la vie, donnent une vision ambiguë. Bien que le fantastique s'oppose à la fixité du réel, tout retombe finalement dans la réalité. Le retour à celle-ci permet à l'homme de prendre conscience, de connaître le double visage de ce qui est fascinant. La beauté n'est qu'une dangereuse image. Selon notre auteur, créer un monde fantastique, c'est montrer le reflet de la réalité. C'est pourquoi, du fantastique à la réalité, on est effrayé par la violence et le meurtre: "c'est une jeunesse sans âme qui avait eu raison du climat éternel de la ville" (NDF 205).

Dans ce monde, l'art ou la musique peut déconstruire le texte en montrant que les rôles sont interchangeables. L'écriture vise à faire de l'art ou de la musique une oeuvre fantastique. La persistance du retour est fantastique. La nostalgie de la plénitude, de l'intégralité et de l'éternité inaccessible accentue encore le mythe.

2.2. Le Monde mythique

P.-J. Remy est l'un des rares écrivains actuels à savoir aborder les mythes de façon multiple: musicale, artistique, poétique, romanesque. En effet, le mythe lui fournit des idées littéraires et lui sert de support imaginaire, dans lequel la figure mythique se présente toujours comme une forme créatrice. Le romancier reprend à sa manière le mythe qui représente en fait une réécriture.

Le retour à la vie et le renouvellement de la création nécessitent bien entendu une perfection des commencements. L'univers infini de P.-J. Remy est largement révélé par la réapparition des figures mythiques et par la récurrence des mouvements liés à la destruction et à la recréation. Selon Roland Barthes,

"le mythe est un système de communication, c'est un message. On voit par là que le mythe ne saurait être un objet, un concept, ou une idée; c'est un mode de signification, c'est une forme."⁶²

P.-J. Remy profite de ce genre de système et de message pour exprimer ses idées. Chez lui, le mythe n'est pas seulement un jeu pour l'imagination, il est chargé d'une signification qui a besoin d'un détour. C'est par celui-ci que le romancier transmet le message et souligne la supériorité du mythe sur l'homme du fait de son éternité. L'intérêt est de voir comment le mythe se déploie dans toute sa variété à travers la représentation qui en est donnée et le texte romanesque qu'il suscite.

Le mythe révèle toujours une destinée tragique. Dans l'oeuvre, par exemple, les mythes tels que ceux de Don Juan, de Pandora, de l'Or du Rhin, d'Hélène ont tous une fin tragique. Qu'est-ce que le romancier veut révéler par la mort de Don Juan, l'échec de l'opéra "Pandora", la tragédie du Rhin, la catastrophe causée par Hélène? Quel message

⁶² Roland Barthes, *Mythologies*, Seuil, "Point", 1957, p.193.

tente-t-il de faire passer?

La réalité pèse d'une façon obsédante sur son mécanisme de création, qui consiste à incarner le principe du mal qui existe chez l'homme et dans le monde. Wotan qui voulait régner longtemps sur le monde se caractérisait par son ambition et son goût du pouvoir masculin. Siegmund, sauvé par sa soeur, l'a trahie plus tard. Ainsi, tout le mythe du Rhin est imprégné de la trahison, de la haine et de la mort. Don Juan qui possédait une nature diabolique semait le trouble et méprisait le monde. Il lui semblait que l'univers serait lui. Carl, compositeur de la fameuse musique "Pandora" était également ambitieux et vaniteux. Il voulait triompher sur "Pandora", qui était pourtant insaisissable. Le héros qui tentait de devenir maître de "Pandora" n'a rencontré que l'échec. Les hommes séduits par la beauté d'Hélène n'ont apporté que la violence et la mort en laissant une cité en ruine.

Par le biais de ces mythes, le romancier montre en fin de compte la vanité, la séduction, la trahison, la haine et la violence de l'homme. Tout ce qui est présenté dans ces mythes se trouve malheureusement dans le monde contemporain. Le Mal reste encore et le danger de la mort existe toujours. L'homme doit en tirer des leçons. Ainsi, P.-J. Remy présente une tentative de réintégrer le temps historique, chargé d'expérience humaine, dans le temps présent et infini. Le mythe devient en quelque sorte l'exemple qui sert de modèle et de justification à tous les actes humains.

Par le mythe d'un Don Juan libérateur, le romancier met l'accent sur le passage d'un instant à l'éternité et de la liberté absolue à la liberté créatrice. Selon lui, la séduction de Don Juan n'est que celle de l'instant, dont la jouissance n'est jamais un absolu. Ainsi, son personnage de Don Juan, toujours insatisfait de l'instant, cherche éperdument la liberté absolue et la jouissance éternelle: "Don Juan, le blasphémateur, le scandaleux, le scélérat, qui ne croyait en rien, voulait subitement, désespérément, croire en l'éternité" (DJ 256). La mort de Don Juan signifie que la liberté l'emporte sur la séduction, et l'éternel sur l'instant.

Par la méditation sur le mythe d'Hélène, l'auteur explore une métaphore de la quête du temps. Hélène est comme le témoin fugitif et mythique de la plénitude, symbole d'un passé toujours perdu, toujours à retrouver. Salue pour moi le monde, titre emprunté à Tristan, est mêlé étroitement à la mythologie du Ring, la vie des individus et le désordre qui régnait dans l'Allemagne du terrorisme des années soixante-dix.

Chez P.-J. Remy, les mythes de Pandora, du Rhin, de Don Juan et d'Hélène, qui touchent la musique, le théâtre, la peinture, le roman et la poésie, révèlent des métamorphoses, à travers lesquelles la création artistique et littéraire donne le sens d'éternel. Ainsi, la figure immortelle sert à nourrir l'oeuvre, et le monde mythique à révéler le nôtre.

Les mythes utilisés par notre romancier ont tous des traits à la fois destructifs et constructifs. L'image diabolique, qu'on a vue se profiler derrière la figure de l'actrice Anna, s'empare des traits du compositeur Carl, dont l'ambivalence se montre en double fond. La figure mythique, qui se cherche et se fixe sur les héros, apparaît comme séductrice. En détruisant la fascination qui s'exerce sous la forme de "Pandora", elle se contemple dans le mirage séduisant qui la représente et la condamne en même temps. La figure mythique, même morte sur la scène ou dans l'écrit, est indestructible, toujours vivante et

durable. Don Juan meurt, n'est-il pas renouvelable? En fait, la figure mythique est présentée dans le jeu infini et devient "l'autre" du texte. Le mythe demeure éternel et l'imaginaire se transpose. Le retour perpétué et la mort impossible présentent également leur ambivalence: le mythe et le stéréotype. C'est avec cette ambivalence que l'oeuvre est traversée par la nostalgie du mythe de l'éternel et l'abolition du temps. Ainsi, la musique, la peinture et la littérature sont des arts de la durée.

Selon Stendhal, "on ne jouit réellement de la musique que par les rêveries qu'elle inspire ..." ⁶³ L'essentiel devient l'invention fictive. P.-J. Remy a été effectivement inspiré par la musique liée à une ville mythique. Tout le roman de Salut pour moi le monde circule au sein d'un réseau imaginaire et soumis à une inspiration enracinée dans le mythe de son Bayreuth, qui est une ville-opéra.

A part Bayreuth, il y a encore des villes mythiques comme Rome nommé "ville d'art" (ADR), comme Pékin appelé "espace mythique où tant d'hommes et de femmes étaient venus de si loin pour se trouver" (Ch 32), comme Ferrare, à la fois "ville mythique" et ville imprégnée de "l'atroce réalité" (NDF 11). Nous en reparlerons dans le chapitre concernant l'espace.

Le fantastique et le mythe donnent ainsi le sujet à imaginer ou à créer. De l'imaginaire à la réalité, les personnages de P.-J. Remy cherchent, avec passion, angoisse et conviction, à définir leur rapport avec le monde qui les entoure.

3. Le Monde réel

"C'est bien un monde que je tente de raconter, qu'en d'autres temps et sous le signe d'Aragon j'avais appelé le 'Monde réel'." - P.-J. Remy (CEA 10)

P.-J. Remy reste, tout au long d'une trentaine d'années, marqué par l'idée d'embrasser le monde, imprégné d'aventures individuelles et collectives, obsédé par la confrontation de destins humains, angoissé par l'impuissance de l'homme et saisi par le désir de survie. Dans son oeuvre, il explore passionnément le destin de ses personnages en les contraignant à traverser des époques transfiguratrices et des événements historiques. De la peinture d'un individu à celle d'un groupe constamment confronté à la réalité, le romancier nous raconte un monde, où la profondeur de la réalité est révélée par le témoignage des personnages.

Effectivement, il nous donne à voir les aventures de la vie, l'espoir et la déception, le bonheur et les angoisses des personnages venus embrasser le monde, saisis par divers destins. "Je peins le monde - mon monde réel à moi - tel qu'il aurait pu être" (EP 200), pour présenter ce monde, il procède à une approche de la société contemporaine et de la vision du monde propre à son univers.

3.1. La Relation entre l'homme et le monde

Les aspects de l'homme que décrit notre romancier sont parfois inquiétants et pessimistes. Dans un monde où règnent l'ennui, la grisaille, la lâcheté, l'infidélité, la

⁶³ Stendhal, Notes d'un dilettante, p. 310, "Journal de Paris", 15 octobre 1824.

trahison, la violence ou le meurtre, l'homme se heurte constamment à l'échec. La valeur individuelle est donc ressentie comme rejetée, délaissée ou trahie. Certains de ses personnages ou de ses récits pourraient justifier une telle interprétation.

Par exemple, Julien est rejeté par la ville d'art (VI), le narrateur-peintre par Rome (ADR), Richard par l'Angleterre (CA), Simon et Guillaume par la Chine (SPE et Ch); la vieille clocharde est abandonnée par les hommes et la société (VAPP), Mauricette par le narrateur-député (QTE); Xavier est trahi par son ami François et tué par la force militaire (RB), Alix, Laurence et Anselme par le Je-narrateur (DE), le vieux peintre par Laurence (ADR) ...

Si ses personnages sont pris dans l'engrenage du destin, c'est qu'ils incarnent tous des aspects principaux de l'homme. La vision du monde que nous montre le romancier est souvent désespérée ou désespérante, et la mort y occupe une place dominante. Dans son univers romanesque, la mort est omniprésente, et la vie des personnages s'y mêle constamment. La mort renforce-t-elle la couleur sombre ou se charge-t-elle d'une autre signification?

Il y a dans l'oeuvre de nombreux personnages qui se sont donné volontairement la mort. Le suicide se présente comme une fatalité de la vie, un échec de l'homme incapable de sortir d'une expérience décevante. On remarque pourtant l'ambiguïté du suicide: d'une part, il est dû à l'impuissance de l'homme, à sa souffrance et à sa déception; d'autre part il pourrait être considéré comme un moyen de s'en sortir et de s'en libérer.

"La mort est une décision qu'on prend à deux" (RH 289). L'homme comprend bien qu'on arrivera tôt ou tard à cette fin et que le choix de la vie ou de la mort fait partie de la décision de poursuivre ou d'abandonner le combat. Au moment où le personnage prend conscience que tout lui échappe, la mort volontaire intervient. Tous les personnages qui se sentent incapables de mener une lutte ou de maîtriser leur propre destin et qui choisissent le suicide ont quelques particularités communes: ils sont déçus ou désespérés, mais parfaitement lucides et ne craignent pas la mort. Pour eux, la mort reste un plus sûr refuge; elle n'a rien d'effrayant. Il semble que ces personnages cherchent la tranquillité ou l'instantanéité de la mort. L'abandon de la vie survient en fait la conséquence du désespoir causé par la conscience. Le romancier multiplie les récits où la vie et la mort se rejoignent. Rappelons quelques cas de suicide:

Incapable de résister à la pression de la Révolution culturelle chinoise, l'ambassadeur Otrick met fin à ses jours (SPE); l'ancien consul Luc préfère la mort à la révélation du secret de la ville d'art (VI); le haut fonctionnaire Pallas ne veut plus continuer à vivre dans un milieu hypocrite (MSPSHS); l'écrivain Chessman vieillissant qui n'arrive pas à finir son roman choisit la mort (Ch); le peintre Cyril souffrant d'un amour incestueux se donne la mort; le diplomate Gérard conscient qu'il ne retrouvera jamais le temps perdu se jette sur les rails de métro (DEu); le marquis des Rouqueyres se suicide parce qu'il ne peut plus terminer son livre ni posséder la belle Giusta (RB); lorsque Don Juan comprend qu'il n'obtiendra jamais la femme idéale, il préfère plutôt la mort que la fuite (DJ) ...

La liste des personnages suicidés est assez longue. Ils se perdent tous par faiblesse. Victimes à la fatalité mécanique de l'impuissance, ces hommes qui voulaient atteindre leur but sont entraînés par la défaite. Tous les suicidés ont connu la déception dans leurs

aventures, l'échec de leur vie ou l'épuisement de la création. Ils sont impliqués dans la défaite comme s'ils la cherchaient avec un entêtement qui tenait pourtant de la clairvoyance.

La mort intervient notamment chez les personnages souffrant de la vieillesse, de la maladie ou de l'impuissance à créer. Par exemple, M. Liu d'Une Mort sale qui éprouve son impuissance face à l'âge venu et à la maladie attend paisiblement la mort. Il en est de même pour le poète-observateur de Retour d'Hélène, qui, très fatigué, en se rendant compte que la mort sera inévitable, espère retrouver la belle Hélène dans les mots. Xavier, incapable de contrôler la situation critique et de lutter contre la répression, veut mourir avec la société idéale. Pour ces personnages, la seule façon de vaincre la mort, c'est retrouver le temps, le faire revivre dans le présent et le perpétuer dans le futur. C'est la raison pour laquelle M. Liu raconte sa vie en pratiquant tranquillement au jeu de go; le Je-poète dépeint l'histoire tragique d'Hélène; Xavier soutient l'idée utopique en espérant qu'elle se réaliserait dans l'avenir.

Nous remarquons également que P.-J. Remy présente la mort comme l'image d'une obsession qui règne dans l'écriture. Georges Bataille a souligné: "La mort est ce qu'il y a de plus terrible et maintenir l'oeuvre de la mort est ce qui demande la plus grande force."⁶⁴ Dans plusieurs romans, notre écrivain maintient bien la mort comme un fil conducteur:

Dans Désir d'Europe, nous avons dès le début un défunt, c'est de celui-ci que parle tout le récit; dans la Vie d'un héros, la mort de la mère constitue le point de départ pour l'enquête sur le père disparu; dans Don Juan, l'assassinat du commandeur poursuit Don Juan jusqu'à sa propre mort; dans Un Cimetière rouge en Nouvelle-Angleterre, la disparition de la jeune Millie hante la vie de l'écrivain Henry Julian; dans Retour d'Hélène, tout le poème est imprégné de mort: la ruine de la ville, la mort des êtres humains et des animaux, voire la mort pressentie du poète-observateur.

La mort du héros entraîne normalement l'arrêt de l'écriture. Cependant, chez P.-J. Remy, l'inachèvement nécessite toujours une continuité ou un renouvellement. Donc, l'écriture continue après la mort. Les romans tels que La vie d'Adrian Putney, poète, Mémoires secrets pour servir à l'Histoire de ce siècle, Le Rose et le Blanc, Cordelia ou l'Angleterre, etc. se terminent également sur la mort des protagonistes, dont les aventures sont racontées ou écrites plus tard. On se demande si une des clefs de la création littéraire est dans la rupture. Sinon, pourquoi y-a-t-il autant de morts? Que signifie la mort en fin de compte?

Chez notre romancier, l'imagination et l'écriture relèvent toujours miraculeusement de l'échec. C'est celui-ci qui permet la possibilité de l'oeuvre, et c'est la mort qui suscite l'écriture. Ainsi, la mort n'est pas du tout la fin, elle permet la renaissance, la recreation ou la réécriture. Par exemple, à partir du défunt Gérard, est né tout le récit qui raconte sa vie (DEu); la disparition de la mère suscite la longue recherche du père (VUH); la réécriture du mythe de Don Juan est basée sur la mort du commandeur (DJ); Millie morte alimente sans cesse l'oeuvre de l'écrivain Julian (CRNA); la belle Hélène nourrit toujours l'imagination du poète.

⁶⁴ Georges Bataille, Oeuvres complètes, t.III., Gallimard, 1971, p.9.

De ce fait, la mort fournit un sujet littéraire. Elle constitue un aspect particulier qu'on trouve sans cesse dans l'oeuvre: la mort permet au vivant d'exister, de créer un monde réel ou imaginaire et d'échapper lui-même à une fin. La dualité des signes négatifs et positifs (mort et vivant) est mise en valeur. C'est à travers les signes de mort que l'oeuvre éveille le désir de vivre. En fait, ce sur quoi P.-J. Remy insiste, c'est probablement l'antithèse entre la mort et la vie, entre le décès et la naissance. Dans son univers, la mort constamment liée à la vie lui permet d'écrire ou de réécrire. C'est à partir de l'absence et du silence que la parole et l'écriture sont nées, tout comme Gaëtan Picon l'a indiqué:

“Comment, de cette mort, la parole poétique pourra-t-elle se lever, vivante et pleine? Tout le mouvement du poème est pour nous persuader qu’entre absence et présence, silence et parole, il y a un passage. Bien plus: que la parole ne peut se fonder que sur le silence, la vie sur la mort.”⁶⁵

La littérature sert à rétablir les conversations interrompues par la mort. Le texte évolue, donc, il est vivant. Notre romancier essaie de faire parler la mort et de sortir du silence. Citons maintenant cinq livres pour une analyse un peu plus détaillée:

Le Sac du Palais d'Été est un livre composé de deux parties: les vivants et les morts. La première partie présente tous les successeurs de Victor Segalen exilés en Chine, leur espoir, leur tentative et leur rêve. Elle se termine sur la mission interrompue de Victor Segalen en raison de la première Guerre mondiale; la deuxième partie raconte l'échec de toute tentation chinoise: la mort de Victor Segalen, le suicide d'Otrick, l'impuissance de Chessman, le départ forcé de Guillaume et de Simon. Selon Sartre, "l'histoire d'une vie, quelle qu'elle soit, est l'histoire d'un échec."⁶⁶ Mais, l'échec s'exprime autrement chez P.-J. Remy: il n'est pas la défaite définitive, ni la mort finale. En fait, il permet aux personnages d'écrire, de témoigner du temps vécu et de faire renaître la mémoire. Ainsi, ce que le romancier cherche chez les vivants et les morts, c'est l'expérience de l'homme.

Désir d'Europe s'ouvre sur une mort et se referme sur un suicide. C'est en fait la vérité d'une mort qu'on dévoile. Le récit raconte divers échecs du héros Gérard: amour impossible avec Marion, impuissance face à la réalité, incapacité de finir son oeuvre ... Par le biais de ce héros suicidé, l'auteur nous présente la fonction principale du récit: communiquer ce qui est peut-être incommunicable⁶⁷ et retracer la vie du héros à travers les écrits fragmentaires laissés par lui et les souvenirs évoqués par ses amis. L'oeuvre a ainsi pour but d'établir une nouvelle relation avec la vie. La mort contraint l'oeuvre à remodeler une vie et à lui donner ce dont elle a manqué: profondeur et durée.

Don Juan s'ouvre sur l'assassinat du commandeur, dont la mort poursuit inlassablement le héros Don Juan, condamné à s'enfuir. La mort, devenue enjeu de toute aventure, est présente, pourtant repoussée par le héros. Celui-ci se manifeste dans une course incessante. Poussé par le désir sans mesure, Don Juan ne s'arrête pas. Aucune expérience vécue ne lui fournit l'absolu de la jouissance, il continue éperdument sa

⁶⁵ Gaëtan Picon, "Situation de la jeune poésie", dans L'Usage de la lecture, tome II, Mercure de France, 1961, p.206.

⁶⁶ J.-P. Sartre, L'Être et le Néant, Gallimard, 1943, p.561.

⁶⁷ La rupture est causée par la mort du héros.

tentative. Seule la mort semble pouvoir lui donner l'espoir dans l'au-delà et interrompre sa course. De ce fait, sous la plume de notre romancier, la fin de ce personnage est différente de celles qui sont représentées par Molière et Mozart. Nous dirions que c'est Don Juan qui attend la mort au lieu de chercher à lui échapper. La mort voulue représente l'éclatement d'une liberté qui se fait elle-même. De la fuite devant la mort à une mort voulue, l'auteur met en évidence le triomphe de la liberté, la maîtrise de la mort.

Rêver la vie est un livre qui commence par la mort du grand-père Jean Baptiste et la naissance du narrateur. Celui-ci est né le jour même où son grand-père est mort. L'auteur évoque une confrontation entre le décès et la naissance, entre la mort et la vie. Cette confrontation montre la soif de la vie, la nécessité de la renaissance. Le narrateur écrira non seulement le récit de la vie de son grand-père, mais aussi de celle de son père et de lui-même.

Dans Une Mort sale, la mort qui est le thème principal devient généralisée: mort physique, mort littéraire, mort sociale. C'est la mort qui détermine le destin des deux héros. L'origine de la mort vient de leur maladie, de leur impuissance et de leur vieillesse. Perdre la vitalité, c'est donc perdre l'amour et la capacité d'écrire. Une telle mort est aussi associée à la mort sociale qui a pour cause: la corruption, le désordre, l'invasion des militaires américains au Vietnam.

Ce que l'auteur souligne, c'est d'une part le désespoir dû à la faiblesse de l'homme, d'autre part la vie qui, au-delà de toute mort, réside dans l'écriture. Roland Barthes a déjà dit:

“L'écriture est une création; et dans cette mesure-là, c'est aussi une pratique de procréation. C'est une manière, tout simplement, de lutter, de dominer le sentiment de la mort et de l'abolissement intégral.”⁶⁸

C'est pourquoi chez P.-J. Remy il y a toujours le retour, le recommencement, la continuation, enfin le combat perpétuel contre l'épuisement, contre la fin et contre la mort. Le livre qui présente la rupture causée par le décès du personnage, tend vers une “fin” qui est en réalité un dépassement de la mort puisque le récit est toujours écrit après le décès. Toute la vision que le romancier a de l'existence de l'homme est le combat entre la vie et la mort. Dans la plupart de ses romans, le vécu, le virtuel, le possible, l'imaginé se fondent et se confondent. Dans la perspective de la mort de l'écriture et de l'évacuation du désir, le texte montre toujours les aspects d'une lutte acharnée, où la vie et la mort s'affrontent et où une oeuvre littéraire prend racine. Le personnage se trouve dans l'existence de la textualité, la mort littéraire est une mort fictive. Nous avons donc un texte pour raconter la vie et pour découvrir le parcours même de la création.

Dans l'oeuvre, le suicide est d'une part un signe de l'impuissance et de la fragilité de l'homme face à son destin, d'autre part, une révolte contre le destin, un défi lancé contre soi-même. Sur un fond d'aventures s'expose clairement la volonté de l'homme pour “réécrire” sa vie et “refaire” son destin. La façon dont le peintre Cyril se rend désespéré au moment de sa haute réussite⁶⁹ montre combien il veut changer la vie. Il n'atteint son but

⁶⁸ Roland Barthes, Le Grain de la voix, Seuil, 1981, p.339.

⁶⁹ Il se suicide dans la soirée de son vernissage.

que dans la mort. Il y a en fait une possibilité d'être soi, absurdement, magnifiquement. Il en est de même pour le personnage de Don Juan, symbole du triomphe de la liberté et de la maîtrise de la mort. D'une manière générale, il ne semble pas que l'échec ou le tragique soit atteint chez tous les personnages de P.-J. Remy. Dans la plupart des cas, ils arrivent quand même à survivre.

Tous les personnages connaissent un destin lié à leur rencontre due au hasard. Le mouvement qui renverse le "hasard" en "destin" devient un des principes de l'écriture de P.-J. Remy. Le hasard se présente dans l'intrigue du récit comme un point de départ tandis que le destin marque une fin relative⁷⁰. Du hasard au destin, il y a des mouvements et des péripéties. Citons quelques exemples:

Gérard a rencontré Marion lors de son voyage en Italie (DEu); Don Juan a violé Anna par hasard (DJ); le Je-écrivain français a aperçu la vieille clocharde en traversant Hyde Park (VAPP). Après ce genre de rencontres, les héros ont été tellement poursuivis par l'obsession féminine qu'ils l'ont incluse dans leur destin.

Le romancier tente de montrer comment l'évasion dans la sexualité et dans la création artistique et littéraire constitue pour ses personnages un moyen de fuir ou d'exprimer l'angoisse de l'impuissance ou de la mort. La mort de Gérard, de Don Juan, de la clocharde et de certains exilés marque leur échec et leur destin tragique. Le prolongement du hasard en destin est causé par l'amour impossible et le temps insaisissable.

L'enjeu de la mort consiste dans le surgissement d'un au-delà au sein du continu; le plaisir se trouve dans une inépuisable recherche. Morte, la femme vit plus que jamais dans les obsessions qu'elle suscite. Son décès est en effet un leurre, un jeu de création. Par exemple, Millie morte devient une image dans la conscience de l'écrivain Julian; le décès de la mère de Xavier suscite l'enquête sur le père disparu; la disparition de la maîtresse du poète entraîne une recherche ... Ainsi, la disparition ou la mort peut engendrer une ardeur créatrice. La mort est donnée comme le point d'origine du texte: une bonne raison à la nécessité d'écrire et à la naissance d'une oeuvre.

3.2. Le Monde à embrasser

"Qui a osé prétendre que la réalité dépassait la fiction? C'est la fiction qui tisse la trame de la réalité." (Ch 361) Chez P.-J. Remy, la réalité historique et la création littéraire s'entremêlent constamment. Le reflet d'une réalité se présente sous les yeux du lecteur, et l'expression de la réalité consiste dans l'art de la représentation créative. Nous trouvons dans son oeuvre une série d'événements historiques.

Par exemple, l'expédition militaire franco-anglaise de 1860 en Chine, le sac du Palais d'Été à Pékin, la recherche archéologique des scientifiques comme Victor Segalen, la croisière jaune d'André Citroën, les deux Guerres mondiales, la guerre d'Algérie, la Révolution culturelle chinoise, Mai 68 en France, la nuit de Prague, la montée du fascisme en Europe, les événements de Tian An Men ... Tous ces épisodes historiques ont effectivement fourni la trame de ses récits.

⁷⁰ Chez P.-J. Remy, la fin n'est pas toujours définitive puisqu'il y a le recommencement et le renouvellement.

Une Mort sale contient non seulement une réflexion de P.-J. Remy sur la décadence de l'Occident due à l'envoi des militaires américains au Vietnam, mais aussi une considération sur l'écriture qui montre que l'art de la mémoire permet de comprendre en quoi les éléments de la réalité se transforment. Désir d'Europe évoque la découverte par le héros Gérard du vrai visage de l'Europe, dans laquelle règne

“une paix pétrie d’angoisse et de terreurs, de douleur, de misère [...] De Budapest à l’ultime taudis de la porte de Brandebourg, j’avais découvert un terrifiant réseau d’amitiés douloureuses, tissé de violence et parfois de haine, parmi toute une population d’humiliés et d’offensés qui étaient l’autre face, le côté pile d’une Europe [...]” (DEu 436)

La réalité présentée fait réfléchir sur des questions: “Les Chinois sont-ils “malades” en suivant cette révolution culturelle, désordre total, catastrophe hors du commun?” “Les Occidentaux sont-ils vaniteux en utilisant la force pour conquérir la Chine ou l’Asie?” “L’Europe est-elle malade de drogue, de trafics, de pauvreté, de violence ...?”

Selon P.-J. Remy, il faut connaître la réalité même si elle est négative. C’est la raison pour laquelle il a tenté de saisir, non seulement une Chine imaginaire, abstraite, livresque et médiatisée, mais aussi une autre Chine réelle, dure et rugueuse; il a essayé de montrer à la fois une Europe lumineuse, artistique, heureuse, une autre actuelle, sombre et angoissante. Ce qui compte pour le romancier, c’est une réalité re-vue et recrée:

“Je veux, avec l’histoire derrière moi, m’attaquer au monde réel et recréer ce monde-crédation, donc, avec son immense part de menti, mais aussi son immense part de vécu. Je ne crois plus qu’en un livre qui embrasse et embrasse le monde.” (FDP 217)

De ce fait, sa fiction littéraire suit les événements historiques. On trouve la réalité dans les contextes qui expriment les drames historiques. Un grand nombre de ses romans empruntent des données à la réalité. Bien que l’évocation soit toujours brève ou allusive, elle suffit à créer un “arrière-plan” authentique et complexe sans viser à reconstituer une vision panoramique et précise des faits. Les événements historiques se mêlent donc avec l’invention littéraire, et les personnages référentiels avec les héros fictifs.

A travers les épisodes d’une visite au château de Warlock et de l’opéra de Wagner, le romancier condamne la violence. Ce château construit au XVIII^e siècle est comme

“un gigantesque puzzle qui, pièce après pièce reconstitué, décrivait cette Europe qu’un abbé de Saint-Pierre [...] avait imaginée sans guerres et sans crimes.” (DEu 197)

Par le biais de la scène musicale de “La Tétralogie”, le romancier nous amène à la réalité:

“Le soir de la première, après le silence, il y aura le hurlement de haine d’un public (nous, vous, eux) qui tremblera de s’être trop reconnu.” (DEu 217)

Le nazisme est considéré comme le “Mal absolu”, pourtant “seul mon fils ne voyait pas, non plus, la bande de voyous aux crânes rasés” (NDF 293). D’où l’importance de donner un apprentissage historique aux jeunes et de reparler d’un passé oublié.

Les personnages apportent également de nombreux témoignages sur un monde d’apparences en mutation, monde marqué profondément par l’infidélité, la trahison, l’hypocrisie, la violence ... Le visage de Dieu et l’image de la Raison s’effacent tandis

qu'apparaît la vision d'un monde absurde qui s'ouvre sur le néant et le non-sens.

Il y a dans l'oeuvre de nombreux cas d'infidélité et la trahison entre les époux, les amants et les amis. Le romancier montre d'une certaine manière le problème du couple et la disparition de l'amitié sincère. En effet, dans son univers, tous les couples connaissent l'échec, et l'amitié est menacée. On y trouve le désaccord entre l'idéal et la réalité.

Par exemple, Mauro et Angela qui donnaient en apparence l'image idéale du couple heureux (cf. T 83) n'étaient qu'un faux modèle puisque Angela a trahi Mauro, que celui-ci l'a su dès le début (ibid. 105), et que leur ami Bernard a été trompé par sa femme (ibid. 131); le narrateur-peintre a violé la confiance de son ami, en passant la nuit avec Norma, dont son ami était très amoureux (cf. ADR 145); Marion a renoncé à l'amour de Gérard pour épouser un aristocrate (DEu); Mona a trompé l'amour de Pierre (RV); le narrateur-collectionneur avait une liaison avec la femme du célèbre peintre alors que celui-ci a couché avec sa femme Hélène (cf. NDF 214), et le jeune homme pour lequel Hélène a quitté son mari la trompera à son tour avec ses étudiantes (ibid. 291) ... Que de scènes d'adultère! Que de couples malheureux!

Ces personnages vivent en réalité dans un monde imprégné d'hypocrisie, où l'amour devient une nausée, et où l'amitié se perd. Le romancier exprime son regret et ses soucis. Lorsqu'on abandonne l'amour et l'amitié, la violence s'approche. Le monde est donc menacé. D'après P.-J. Remy, les hommes doivent en prendre la responsabilité puisque ce sont eux qui ont voulu la violence: "Le monde est laid [...] ce sont les hommes qui l'ont fait si laid ..." (VUH 586). Le tragique qui ne se produit pas par hasard est dû à la folie des hommes. Dans La Vie d'un héros, le romancier a particulièrement dénoncé la vanité masculine et la violence menaçante. Sous sa plume, les hommes, aveuglés par leur vanité et leur ambition de pouvoir, sont follement devenus des tueurs:

"Antoine Sallemont a tué; Dallen a tué; Lerner a si souvent tué et Simon Anglade lui-même a tué: c'est si facile de tuer." Et Xavier "aussi a tué un homme et cet homme était son ami" (VUH 593 et 599)

L'Europe n'est plus ce qu'elle était, on doit faire face à des problèmes de plus en plus graves: la drogue, la contrebande, le chômage, la pauvreté, la violence ..., face auxquels l'homme paraît impuissant. Pourtant, il faut qu'on fasse quelque chose. Les personnages tels que Gérard de Désir d'Europe, le Je-écrivain de Salve pour moi le monde, le narrateur-collectionneur de La nuit de Ferrare ont manifesté et lancé l'appel. Le récit symbolique et le récit réaliste se juxtaposent: l'attentat qui s'est produit en dehors de la scène (SPMM) et la destruction de la toile (NDF) montrent le danger de la violence.

On est plongé dans un monde instable, rempli d'échecs. Cependant, ce monde complexe que le romancier nous présente ne semble pas privé d'espérance. Le combat mené par des personnages, grâce à leur aspiration à créer davantage et à leur espoir de surmonter leurs échecs se trouve toujours dans les récits. L'auteur ne se charge que de montrer les inquiétudes, les angoisses et les espoirs de ses contemporains.

Pour défier le destin et le monde, certains personnages préfèrent un autre mode de vie; à part la soif sexuelle et l'évasion dans la sexualité, ils transgressent autrement les lois et les règles par l'inceste et l'homosexualité. Dans l'oeuvre, P.-J. Remy présente plusieurs cas d'inceste entre frère et soeur et entre père et fille. Voici quelques exemples:

Entre frère et soeur: les jumeaux Siegmund et Sieglinde (SPMM 87); les frère et soeur Mandaille (RB 285); Thierry et sa soeur Claude (Ch 299); Oskar et sa soeur Hélène (SPE 474); Marion et Cyril (DEu 155 et 158); les deux enfants de Marion (DEu 415, 417 et 418) ... Entre père et fille: Wotan et sa fille (SPMM); Alma et son père (VUH 672); Giusta et son père (RB); le député et sa fille (QTE) ...

Nous nous demandons pourquoi le romancier a créé autant de personnages incestueux. P.-J. Remy a été probablement influencé par Thomas Mann qu'il a mentionné à maintes reprises dans son oeuvre⁷¹

Il a remarqué chez cet écrivain allemand "le défi lancé au monde et aux dieux par un frère et une soeur." (T 42) Il a été touché par "l'inceste miraculeux des enfants retrouvés de Wotan." (T 41) L'inceste est en fait une manière de représenter un désir articulé au principe de plaisir, pourtant lié à l'échec ou à la mort. Tous les personnages incestueux l'ont malheureusement connu. Ce qui compte pour notre auteur, ce n'est pas le sang pur, c'est plutôt l'amour, la tendresse, le bonheur, la liberté, le défi au monde et à Dieu.

En ce qui concerne l'homosexualité, il y en a plusieurs cas dans l'oeuvre. Citons d'abord l'exemple de l'écrivain français Saint-Aymard et de l'architecte anglais dans Le Rose et le Blanc. Ces deux personnages sont membres d'un groupe qui tente de créer une société idéale, ils représentent donc une sorte de marginalité sociale. Selon notre romancier, les homosexuels cherchent à leur manière le bonheur et la liberté en s'opposant aux lois et à la société. Ils pourraient être admis dans une société idéale, où les hommes seraient égaux. P.-J. Remy exprime probablement, par le biais de ces deux personnages, un autre sens qui est plus profond et qui est affirmé par Dominique Fernandez: l'homosexuel est celui qui "aspire sans cesse à un autre monde, à un ailleurs inconnu."⁷² Ce qui est démontré par notre auteur: chez lui, les homosexuels ne sont pas du même pays et n'exercent pas la même profession. A part Saint-Aymard et son ami, il y a encore le jardiniste japonais Yashima et l'écrivain français Karl. Celui-ci veut connaître l'autre domaine, du moins l'art de la composition et l'inspiration nécessaire à la création. Ainsi, ce qu'on cherche dans l'Autre ou dans son associé, ce n'est pas un double, ni un reflet, mais tout ce qui lui manque. Voilà un refus de se limiter à ce qu'on est.

L'inceste et l'homosexualité deviennent donc des problématiques puisqu'ils s'associent également à la solitude, au silence, à l'angoisse, à l'affrontement avec la souffrance. Pourtant, c'est une souffrance voulue, dont on ne peut absolument pas se débarrasser⁷³. En réalité, l'inceste et l'homosexualité présentent un trait essentiel de l'impossible. C'est justement contre cette impossibilité que ces personnages mènent le combat et lancent le défi. C'est également avec cette impossibilité qu'ils s'efforcent de s'en sortir.

Les couples issus de deux pays dont les cultures et les religions sont différentes, manifestent aussi une aspiration à un autre monde et un défi pour franchir la barrière

⁷¹ P.-J. Remy, *Toscanes*, p.42; *Un Voyage d'hiver*, p.198; *Salut pour moi le monde*, p.105.

⁷² Dominique Fernandez, *Le Rapt de Ganymède*, Grasset, "Poche", 1989, p.296.

⁷³ Le cas de Cyril, pour qui la seule issue à cette impasse sentimentale est le suicide.

religieuse. Prenons deux couples comme exemples:

Dans Chine, l'écrivain André s'est marié, comme son père, avec une Chinoise, et le diplomate Thierry a accueilli une Arabe pour vivre ensemble. Ces personnages qui ont échappé à l'obstacle religieux témoignent d'un salut par l'union. Selon P.-J. Remy, ils apportent, l'un à l'autre, quelque chose de nouveau. En réalité, ils incarnent également l'idée de l'universalité de notre romancier. Celui-ci montre le destin de ses personnages qui vivent dans un monde privé de Dieu et en profonde mutation, et qui ont soif de bonheur, d'amour et de paix.

Dans le monde où l'existence humaine se situe entre le sens et le non-sens, les personnages de P.-J. Remy suivent un cheminement perpétuel. Ce que le romancier veut exprimer sans arrêt à travers eux, c'est la tentative et l'échec: le désir de pénétrer dans un ailleurs et l'incapacité de s'adapter au réel.

Parmi ses personnages, aucun n'est jamais parvenu à être totalement soi-même, ni à changer l'ordre du monde au gré de son désir.

Certains tâtonnent dans l'obscurité, d'autres dans plus de lumière. Chaque élément en engendre un autre, chaque partie appelle une totalité, qui n'est jamais atteinte.

Dans Le Sac du Palais d'Été et Chine, tous les aventuriers ou exilés portent chacun en soi sa Chine à travers une confluence de mystères, d'incompréhension et d'incommunicabilité. Chaque tentative s'évanouit pourtant dans un échec, un vide. Le personnage de Segalen n'a pas pu terminer sa mission à cause du déclenchement de la première Guerre mondiale; Simon a dû quitter Pékin en raison de la Révolution culturelle; Guillaume a été incapable de réaliser son nouveau projet lors des événements de Tian An Men ...

Bien que les personnages de P.-J. Remy soient pour la plupart marqués par des traits sentimentaux, vaniteux, angoissés, pessimistes, etc, ils tentent tous de se battre et de se délivrer. Ils sont profondément imprégnés du souvenir du passé et luttent pour la survie.

C'est la prise de conscience métaphysique qui constitue le point de convergence des héros. Par exemple, le peintre Binet a brisé ses pinceaux après s'être rendu compte qu'il ne deviendrait jamais un génie (CEA); le marquis des Rouqueyres qui rédigeait une oeuvre depuis une trentaine d'années a brûlé ses manuscrits lorsqu'il a compris qu'il ne la terminerai jamais (RB); Gérard a tout abandonné quand il a pris conscience qu'il ne pourrait jamais retrouver l'amour et le temps perdus (DEu); le narrateur-député a décidé de rompre la vie hypocrite qu'il menait honorablement lorsqu'il est tombé amoureux de la fille dont il niait être le père (QTE).

Chez P.-J. Remy, la prise de conscience se fait au moment où le personnage pénètre dans la connaissance de soi après une sorte d'autopsie. Gérard a finalement pu prendre une décision: le refus du trafic de tableaux et l'annulation du rendez-vous avec la fille de Marion. Pallas a quitté une fois pour toutes le milieu détestable. Xavier s'est rendu compte de la vanité masculine. Simon et Guillaume, déçus de leur tentative chinoise, garderont toujours leur espoir. Le narrateur de La nuit de Ferrare éprouvait d'abord le besoin de se démontrer à lui-même "l'absolue vanité des médiocres plaisirs dont [il] avait jusque-là

tissé [sa] vie” (NDF 148). Ensuite, il a reconnu qu’il est devenu

“cet homme vieillissant incapable d’aimer autre chose que quelques toiles mortes, incapable de se lever, incapable de crier devant ce qu’il haïssait pourtant. Vieil égoïste, lâche, trop occupé à veiller sur ses misérables trésors pour entendre les vraies clameurs du monde [...]” (NDF 301)

Sa prise de conscience et son “autopsie” l’appellent à sortir de soi-même et à avancer vers le monde puisque le destin de l’homme est lié à celui-ci. Ici, on remarque que l’auteur pousse son personnage à franchir le seuil entre le soi-même et le monde, à regarder le monde, à dire la vérité et à agir comme un vrai homme. Dans le texte, il s’agit de rappeler le passé oublié et de parler du danger menaçant du fascisme.

Il est intéressant de comparer ce franchissement avec un passage dans Algérie, bords de Seine où l’attitude du héros était différente face à la violence. Lorsque celle-ci se répandait dans les rues de Paris, “indifférent à ce qui se déroulait autour de lui,” le héros Gérard “courait à son rendez-vous” avec la jeune prostituée Julie et “maudissait ceux qui l’en empêchaient” (ABS 310). Cela nous renvoie à la référence de L’Education sentimentale, où le héros Frédéric cherchait Rosanette lorsque Paris était en proie à la violence. Le romancier veut-il montrer la confrontation entre la violence et la tendresse, la guerre et le plaisir? ou une autre éducation sentimentale manquée? En fin de compte, la prise de conscience marque le nouveau pas de son héros.

Comment embrasser le monde qui est à la fois réel et irréel? Pour le romancier et ses personnages, il est clair qu’ils tentent de continuer à lancer le défi, à faire face et à mener le combat, en associant l’imaginaire à la réalité afin de créer davantage. Un monde multiplié et diversifié est toujours prêt à être embrassé et raconté. Tout l’art de P.-J. Remy romancier consiste donc à créer un monde sensible que ses personnages embrassent. Face au destin, ceux-ci s’efforcent de s’en sortir et de survivre.

Dans plusieurs ouvrages, P.-J. Remy déploie le monde réel et le sens de la réalité en utilisant la technique romanesque du mentir vrai. La mention de personnages comme Segalen, Malraux renforce l’effet de réel dans le texte. Il en est de même pour les événements historiques. Les personnages réels ou fictifs parcourent tous une initiation même s’ils échouent. Les événements historiques montrent l’absurdité humaine et la violence existante. Par exemple, dans Le Sac du Palais d’Été, la Révolution culturelle pousse des Chinois à détruire des monuments historiques pour faire place à des constructions modernes. Une Chine millénaire contraste avec la réalité marquée par la violence. Les gardes rouges deviennent des casseurs et des destructeurs. On n’a plus besoin de militaires étrangers pour exécuter un tel saccage. S’agit-il d’une ironie historique, réelle ou romanesque? Dans Chine, ce sont des militaires chinois qui ont reçu l’ordre de réprimer les jeunes. Les blessés et les morts ont ajouté plus de couleurs à la réalité, devenue en fait insoutenable et cruelle. Les éléments réels sont mêlés à ceux qui sont inventés. L’essence de la réalité discontinue donne l’impression qu’on poursuit une réalité qui s’éloigne et s’échappe.

Dans La Vie d’un héros, il y a également des figures historiques (Mozart, Stefan Zweig, Chausson, Strauss, etc.), des pays réels (la France, l’Allemagne, l’Autriche, l’Italie, les Etats-Unis) et l’événement historique de la deuxième Guerre mondiale. A travers la recherche du père, Antoine, ancien chef d’orchestre, compromis sous l’occupation nazie,

le héros Xavier découvre une réalité pleine de complots, d'attentats et de meurtres. La figure du père devient l'emblème de ceux qui pratiquaient la violence au nom de leur raison. La personnalité contradictoire renvoyait toujours à un monde également contradictoire, où le bien et le mal coexistent et où la paix contraste avec l'instabilité et la violence, auxquelles on lance le défi.

Le réel et l'irréel sont ainsi indissociables. Le romancier a puisé ses observations dans la réalité et en fait une fiction. En ce qui concerne l'Histoire et l'absurdité de l'homme, P.-J. Remy n'a pas évoqué, par exemple, de bataille dans Algérie, bords de Seine, mais un attentat qui a arraché la vie au personnage de Claude, qui n'était pourtant pas la cible (cf. ABS). Cette mort absurde renvoie à l'absurdité de la guerre. Pour combler cette absurdité, le romancier a créé en plus un lien de parenté entre le narrateur et une jeune Algérienne: demi-soeur de celui-ci. Les aventures imaginaires de ces personnages ont permis au romancier de montrer la réalité marquée par la violence.

Dans La nuit de Ferrare, la destruction de la toile fait réfléchir: non parce qu'elle est moralement indigne, mais parce que la violence actuelle a renvoyé au massacre pendant la guerre. Le romancier a ainsi transformé le réel en moyen de servir au roman, né de la réécriture imaginaire de l'histoire. Le contexte de ses manipulations de sens reste romanesque. Il a passé de la réalité inspirante à l'aventure inspirée et fait de cette réalité son oeuvre littéraire, condition et raison d'affronter le monde, prétexte à écrire.

P.-J. Remy évoque d'une façon significative le combat constant de l'homme et de son destin, c'est-à-dire braver le destin pour vivre enfin dans l'imaginaire. Il nous a proposé plusieurs fois de suivre le héros dans sa découverte progressive de la réalité. Par exemple, Rissner découvre peu à peu la face d'ombre de Londres (PCCA); le "narrateur-peintre" révèle le vrai visage de Rome (ADR); Julien démasque la ville éternelle (VI); Gérard aperçoit le changement de l'Europe (DEu). Tout ce que ces héros découvrent souillé par le trafic de drogue et d'objets d'art, la prostitution, la violence ... La vision réelle nous permet de coïncider avec la déception du personnage: Rissner a quitté Londres, et le "narrateur-peintre" Rome; Julien a été rejeté et Gérard s'est suicidé.

Le monde dont rêve le romancier est probablement un monde idéal sans haine, ni violence. Monde où "les mots de haine et de révolte" font place à "ceux d'amitié et de fraternité" (RB 89); où on ne trouve plus la haine que Marion et Cyril éprouvaient envers leur père ou que Christophe nourrissait contre sa mère (cf. DEu 143, 155, 500); où il n'y a pas de jalousie ni de trahison comme on en a décrit dans Le Dernier été et Le Rose et le Blanc; où la vanité de l'homme et la violence disparaissent. Sinon, pourquoi le romancier reparle-t-il de cette société idéale dans Le Rose et le Blanc? Est-ce un simple sujet de roman ou un retour au passé? Nous dirions plutôt un désir et un rêve.

Dans Chine, malgré la guerre au Cambodge, l'attentat à Paris et la répression à Pékin, le romancier désire un "monde réconcilié" (Ch 758), symbolisé dans le roman par l'union de Yasmina, Hessing et Henrietta. Dans Algérie, bord de Seine, le héros tente, malgré la guerre, de trouver sa demi-soeur algérienne. Cette réconciliation du monde nous fait penser à un passage écrit par Nerval dans Voyage en Orient, où il y a une tentative de réconciliation du monde et de l'écriture. Il en va de même pour P.-J. Remy, qui tente de réunir "un monde réel à travers les pièges et les tentations de la fiction" (EP 200) et de transformer la vérité en roman des événements historiques. Ainsi, le monde

instable et menacé par la haine et la violence a besoin d'être réconcilié, et l'écriture fragmentée nécessite d'être rassemblée. Cette vision du monde est incorporée à l'oeuvre dont l'auteur et ses personnages sont profondément imprégnés.

Parce que le monde réel auquel on fait face apporte sans cesse la déception et la souffrance aux personnages, ceux-ci fuient vers tout ce qui leur permet de se situer dans l'intemporel, comme la musique, l'art, la littérature. Qu'est-ce que "l'opéra maudit", "le tableau malchanceux" et "la statue maléfique", sinon le triomphe de la musique, de l'art et de l'écriture?

"J'aimais Wagner au-delà de sa musique, sa musique était un trésor où je puisais d'autres trésors: comme lui, j'ai tenté d'écrire à l'infini, d'entrelacer des motifs, en somme de raconter le monde" (T 42).

Par ce personnage, le romancier a déjà révélé l'importance de la musique pour son écriture. La passion pour l'art est propre au créateur.

Deuxième partie La Passion artistique

Chapitre quatrième La Musique comme forme d'expression

“La langue musicale est infinie, elle contient tout, elle peut tout exprimer.” - Balzac
⁷⁴ *“Comme [Wagner], j’ai tenté d’écrire à l’Infini, d’entrelacer des motifs, en somme de raconter le monde.” - P.-J. Remy (T 42)*

P.-J. Remy est effectivement passionné par la musique, comme ce qu’il a avoué, “il m’arrive de lire peu, de réfléchir peu, mais toujours d’écouter.”⁷⁵ La musique est pour lui un magnifique langage, un modèle artistique et symbolique, ainsi qu’un mode d’expression du sentiment, de la sensation et de la sensibilité. La pénétration profonde de musique dans son oeuvre montre une signification sinon intellectuelle du moins affective.

Notre romancier a perçu dans la musique une matrice de l’approfondissement de l’espace, un temps infini, enfin une potentialité: tout est possible. La musique joue ainsi

⁷⁴ Balzac, *Massimilla Doni*, *La Comédie humaine*, Pléiade, t.IX, Gallimard, 1950, p.350.

⁷⁵ Cité par Sylvie Genevoix dans “La Vie d’un héros en quête du père”, *Madame Figaro*, 21 septembre 1985, p.53.

dans l'oeuvre des rôles particuliers, issus des thèmes comme dans une symphonie rassemblant les parties. Nous allons montrer les nombreuses manifestations et analyser le rapport entre "la musique et les mots" (RB 487).

1. Certains rôles musicaux dans l'oeuvre

"[La musique est] une vraie forme de joie, une sorte de grâce." - P.-J. Remy⁷⁶

Ayant une profonde connaissance sur la musique, P.-J. Remy a cité dans son oeuvre beaucoup de morceaux musicaux de célèbres musiciens tels que Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, Liszt, Wagner, Strauss ... Si la musique tient une place assez importante chez notre romancier, c'est qu'elle ménage à la fois sa part au sentiment, à la sensibilité des personnages, à leur nostalgie et à leur temps vécu. A ce goût de la musique, il doit certainement son art de l'expression. Par sa fascination de la musique, il tente bien d'exprimer l'état d'âme de ses personnages. Selon lui, l'essence de la musique n'est pas seulement un pouvoir d'expression, mais celui d'envoûtement.

Dès son premier livre⁷⁷, P.-J. Remy ne cesse parler de la musique, souvent liée au bonheur, à la joie, à l'éternité:

"Les quelques minutes qu'avait duré la courte pièce de Liszt avaient été un immense et long, fulgurant bonheur" et "j'avais entrevu l'éternité" (T 37).

Pour les personnages qui cherchent dans leurs souvenirs un temps vécu, la nostalgie de la musique est en quelque sorte la recherche du temps perdu ou d'une vie vécue.

Chez notre auteur, la musique, considérée comme une source de consolation, peut servir à remplir le vide, à accompagner l'homme solitaire. En fait, c'est par la musique qu'on trouve le moyen et la force de survivre.

Paul Claudel a cherché dans la musique de Wagner ce qui était capable de remplir son vide: "c'était l'époque où [...] je cherchais douloureusement ma voie ..." ⁷⁸. Il en est de même pour les personnages de P.-J. Remy, l'un d'entre eux a dit:

"Quand je suis très incertain de moi, de mes sentiments, j'écoute un peu Mozart; lui seul parvient à me réconcilier avec moi-même" (AEF 302).

Cette affirmation montre la nécessité et la puissance musicales dans la vie humaine. D'après ce que Balzac a souligné, la musique seule peut avoir "la puissance de nous faire rentrer en nous-même." ⁷⁹ Chez P.-J. Remy, la musique peut aider l'homme à réfléchir et à se retrouver. Beaucoup de personnages se réfugient dans la musique:

"Il n'y a que la musique pour faire oublier mes douleurs" (O-E 254), et "la musique, c'est le moyen d'oublier le reste." (AEF 32)

⁷⁶ P.-J. Remy, *Londres: un ABC romanesque et sentimental*, Lattès, 1994, p.169.

⁷⁷ P.-J. Remy, *Et Gulliver mourut de sommeil*, Julliard, 1989, p.109.

⁷⁸ Paul Claudel, *L'Oeil écoute*, Pléiade, *Oeuvres en prose*, p.368.

⁷⁹ Balzac, *Gambara*, XXVIII, p.62.

On cherche sans aucun doute dans la musique une consolation, un soutien de l'existence. La musique est en quelque sorte émotion, incitation à la rêverie, rappel d'un bonheur passé.

Dans Le Dernier été, il y a un passage qui évoque cette signification: avant le bombardement, la famille du narrateur a quitté Paris pour la province, on chantait en route, "c'était le bonheur." (DE 25) Une fois de plus, notre écrivain a insisté sur la joie donnée par la musique, grâce à laquelle, ces personnages ont retrouvé le bonheur et oublié la peur et l'horreur causées par la guerre. Dans un univers angoissant qui représente par exemple la violence, l'Europe déchirée, seule la musique échappe à cette séparation, opposant une autre durée. Elle reste lorsque le reste s'envole. Chez P.-J. Remy, la musique est donc associée à la mélancolie pour son pouvoir de consolation: "Et pourtant, la musique existe quand même pour éviter le pire" (DEu 28).

Dans Chine, le personnage de Jean-Marie Erlanger essaie également de trouver dans la musique de Liszt une consolation, une accompagnatrice. Il joue avec une sorte de ferveur les "Années de pèlerinage" pour oublier la solitude: "Seul, lui aussi. Alors, il y a la musique. Nos musiques ...", "Liszt l'accompagne, vaille que vaille." (Ch 427) La musique représente ainsi une sorte de consolation pour l'homme solitaire et lui donne une force d'existence. En fait, elle lui fait revivre de bons souvenirs. Ce morceau de Liszt fait référence à des lieux, des scènes, des poèmes ou des tableaux, dont le compositeur garde une bonne impression lors de ses voyages en Suisse et en Italie. L'Italie rappelle sans cesse à Jean-Marie sa jeunesse et ses amis de cette époque. Pour les deux protagonistes des Comédies italiennes, les "Années de pèlerinage" de Liszt "ne racontent après tout rien d'autre que leurs propres voyages." (CI 38) Ils s'imprègnent également de cette musique pour retrouver leurs souvenirs marqués par le bonheur, la beauté, la jeunesse. Lorsque le héros de Désir d'Europe écoute ou réécoute ce morceau de Liszt, il trouve qu'il cherche le bonheur en suivant "à la trace un chemin qu'il a balisé pour [lui]" (DEu 37).

Dans un autre passage de Chine, l'auteur souligne l'émotion du personnage provoquée par la musique. Nous remarquons ainsi "un sonnet de Pétrarque. L'émotion de Jean-Marie. La musique." (Ch 574) Liszt a fait une transcription de ses mélodies sur les textes de ses voyages. Ici, notre personnage s'y plonge. Et la brièveté de ces phrases nominales évoque le rythme musical. Nous avons l'impression de nous trouver dans une mélodie ou devant un tableau. La musique peut donc engendrer le tableau autant que le tableau fait naître la musique. La sensation suscitée par la musique est certainement forte.

Chez notre auteur, la musique peut non seulement toucher et exprimer le sentiment des personnages, mais aussi marquer leur aventure amoureuse. Dans Chine, Guillaume a avoué: "Je crois que pour la première fois de ma vie, j'ai pleuré en écoutant de la musique ..." (Ch 89) Il s'agit du trio de la fin du "Chevalier à la rose" qui l'a fait "pleurer" (ibid.). Composé par Richard Strauss, cet opéra de légende marque un triomphe de la conception dramaturgique, à laquelle Mozart a donné sa contribution. Ce fameux trio émouvant est à la fois mélancolique et humoristique. Il conclut parfaitement, dans Don Juan de P.-J. Remy, les aventures et le destin du héros. Et dans Chine, il trace en quelque sorte l'aventure amoureuse de Guillaume. A ce moment-là, Guillaume était

amoureux de Marianne, mais celle-ci n'aimait que Jean-Claude. Effectivement, le trio de ces personnages n'était pas heureux: Jean-Claude a été assassiné à Oran, et il n'y avait toujours pas de vrai amour entre Guillaume et Marianne. La musique entretient et nourrit les rêveries de l'amour malheureux.

Un autre exemple peut aussi montrer leur échec. Malgré la musique de "Schubert qui flottait dans la chambre" (Ch 96), le désir de Guillaume ne pouvait être satisfait, et Marianne ne lui renvoyait que l'image de sa désolation. Que représentait ici la musique de Schubert? Pourtant, sa tendresse a été qualifiée par Roland Barthes d'une "valeur féminisante"⁸⁰. Par cette musique, l'auteur a paradoxalement mis en évidence l'amour impossible de ces deux personnages. La musique ne servait donc plus à faire naître l'harmonie entre eux, ni à leur donner la gaieté, ni à les rendre heureux.

Dans un autre passage de Chine où Simon, tout seul chez lui, écoutait la musique lorsque sa maîtresse Lorraine est partie pour un rendez-vous secret avec Julien, nous remarquons que la musique peut préluder au destin du personnage et à l'événement politique:

"C'est le prélude de ce premier acte (Parsifal) qu'il essaie donc d'écouter, longues harmonies nobles, où murmure déjà la joie à venir [...]" (Ch 296)

Mais lorsque, tout à coup, l'idée de la Chine est survenue dans son souvenir, "Jadis, à Pékin ..." (ibid.), Simon ne pouvait plus continuer à écouter la musique. L'image de la Chine était tellement forte qu'elle est devenue en quelque sorte une hantise qui a rompu l'harmonie musicale. Que signifie cette interruption pour ce personnage? Le souvenir de son ancienne amante Clawdia? L'amour impossible? Ou la nostalgie de la Chine?

Selon notre écrivain, la musique possède le double pouvoir d'évoquer le passé et de refléter le présent, la mémoire peut dévoiler les rapports secrets de chaque note. La musique devient art temporel, et la mémoire conscience du temps. En fait, l'harmonie annonce l'instabilité.

Après le prélude harmonieux, la rupture dramatique intervient. Dans le premier acte, Parsifal se trouve emprisonné. Son amour et son destin sont mis en danger. De même, l'harmonie et l'éternité chinoises que Victor Segalen avait fait remarquer dans son oeuvre ont été interrompues par la Révolution culturelle. Le changement musical et la variation musicale sont significativement renvoyés à la réalité.

La musique devient ainsi un signe de prélude, ce qui peut être confirmé par un autre exemple sur la musique de Schubert: le deuxième mouvement du "Quintette pour deux violoncelles". Citons d'abord la parole de Guillaume adressée à Meilin:

"[...] écoute ce temps que la musique arrête ...", "Ecoute: c'est la plus grande tristesse, la dernière déchirure, et peut-être le plus grand bonheur." (Ch 590)

En fait, le temps que la musique arrête devient une attente. Mais quelle fin attendra-t-on? L'insertion de la musique dans ce passage indique un prélude à la relation franco-chinoise et à l'événement de la place Tian An Men qui se terminera soit par l'échec, soit par la victoire; ou bien, au destin de ces deux personnages: la séparation ou le mariage. Ce morceau de Schubert exprime évidemment une série de variations qui renvoient à la fois

⁸⁰ Cité par Jean-Bernard Piat, dans Guide du mélomane averti, L.G.F. "Poche", 1992, p.163.

à celles de la sensibilité des personnages et à celles du mouvement politique.

Dans l'oeuvre, la musique est également chargée d'un rôle de communication entre des personnages. Pour Balzac, "la musique, c'est l'âme."⁸¹ Elle peut pénétrer "le plus avant dans l'âme"⁸² et communiquer "immédiatement ses idées à la manière des parfums."⁸³ Comme Van De Ghinste l'a écrit: "La musique est l'art suprême qui permet la communication des âmes."⁸⁴, chez P.-J. Remy, la musique est capable de mettre les personnages en communication ou de révéler leur éloignement. La musique fait coïncider les âmes en synchronisant les temps intérieurs des personnages. Dans *Chine*, c'est par la musique que Jean-Marie s'éloigne de sa femme et s'approche de son amie, Irina, pianiste russe. Lorsqu'il joue des morceaux de Liszt, proches du poème d'inspiration romantique, "sa femme n'écoute guère, trop occupée par les jumeaux." (Ch 427) Il y a donc entre le couple un manque de communication qui révèle la crise conjugale et entraîne leur séparation. Cependant, entre les deux amants, un lien est établi par la musique.

"La musique, bien plus profondément que le langage des mots, permet d'établir un véritable dialogue."⁸⁵ C'est presque toujours la musique qui parle lorsque ces deux amants se trouvent ensemble. La musique se transforme tout en l'amour. Il est évident que le bonheur évoqué par la musique se confond avec le plaisir que Jean-Marie trouve toujours dans la compagnie de son amie. L'association amour-musique est bien démontrée à travers ces personnages. Dans *Un Cimetière rouge en Nouvelle-Angleterre*, les deux autres amants se sont pris pour la première fois la main:

"c'était à ce moment précis où le premier mouvement de la sonate s'élève, limpide, lumineux, pour devenir, peut-être, la petite phrase de la sonate de Vinteuil." (CRNA 141)

Les âmes de ces amants communiquent et s'unissent à travers la musique qui restitue la douceur de leur amour. L'écrivain semble attiré par la signification de la musique de Vinteuil, chargée d'un rôle privilégié. Chez Proust, comme chez P.-J. Remy, cette "petite phrase de la sonate" s'allie toujours à l'amour des personnages.

On remarque qu'il y a aussi un lien entre le compositeur et le personnage. Par exemple, la musique de Chopin peut toucher l'âme inquiète du personnage pour son propre pays. Comme Chopin se lie toujours avec son pays natal, Irina s'inquiète de l'avenir de sa patrie: "et moi je pense d'abord à la Russie." (Ch 590) De ce fait, Irina "ne joue plus ni Liszt, ni Mozart, mais seulement Chopin" (ibid.). En effet, Chopin "se livre à nous avec ses enthousiasmes et ses déchirements."⁸⁶

⁸¹ Balzac, *Lettres à l'Etrangère* II, Calman-Lévy, p.161.

⁸² Balzac, *Gambara*, XXVIII, p.61.

⁸³ Balzac, *Massimilla Doni*, XXVIII, p.424.

⁸⁴ J. Van De Ghinste, *Rapports humains et communication dans A la Recherche du temps perdu*, A.G.Nizet, Paris, 1975, p.252.

⁸⁵ Annette Tamuly, *Julien Green à la recherche du réel*, Naman de Sherbrooke, Québec, p.140.

⁸⁶ Bernard Champigneulle, *Histoire de la musique*, PUF, 1978, p.94.

A travers l'épisode où Simon a évoqué des souvenirs sur certains disques de Wagner et sur la vente illégale de ceux-ci, l'auteur montre le paradoxe entre la jeunesse et la vieillesse, entre l'art et le bénéfice. En effet, c'est pendant la jeunesse qu'on a envie d'écouter de la musique et de posséder des disques. Evidemment, l'auteur joue sur le mot "posséder", car la possession de la musique renvoie parfaitement à celle de la femme. Il y a sans doute pour Simon des sentiments mélancoliques, des regrets du temps passé, une allusion au départ de la femme aimée [Lorraine a passé la nuit avec son amant], puisque les morceaux du "Crépuscule des dieux" "le faisaient trembler d'émotion" (Ch 243). En fait, à cause d'un complot, Siegfried n'a pas pu non plus posséder la femme aimée. Une telle tragédie est toujours émouvante et significative. Ainsi, la musique de Wagner représente des sentiments du personnage de Simon.

"L'imposture [...] tout un art qu'il faut cultiver comme un art, même en musique." (Ch 244) Notre auteur dénonce par son personnage le conflit entre l'art et l'argent. Le changement de noms des chanteurs et la vente illégale des disques révèlent certainement le blasphème de l'art et la corruption de l'âme. D'ailleurs, toute la Tétralogie de Wagner a déployé un monde assoiffé de lucre.

On sait que "Fidelio" est le seul opéra de Beethoven. P.-J. Remy a particulièrement attiré l'attention sur cette pièce, dont il a parlé à plusieurs reprises dans son oeuvre:

"Fidelio, pourtant, ou la liberté. A tout prendre, Fidelio serait l'opéra qui me touche le plus."⁸⁷ et **"Fidelio est un de mes opéras préférés où l'épouse et le mari se rejoignent dans une même grandeur [...]" (T 88), ou encore "Fidelio, c'était beaucoup plus qu'un opéra: un hymne à l'amour [...], un hymne à la liberté [...]" (AES 209).**

Cette musique dramatique traduit en effet le goût de la Révolution, les idéaux de la justice, de l'avenir de l'humanité, de la liberté, de l'amour ... Et quel est le rapport entre cette musique et notre personnage? Analysons d'abord la phrase suivante:

"Au milieu de cet immense chant où Beethoven a réconcilié le bonheur ineffable de l'amour conjugal et l'honneur de la patrie libérée, les yeux de Marianne, soudain, s'étaient mouillés." (Ch 89)

Ainsi, la musique entre en communication directe avec la sensibilité du personnage. Notre auteur indique une fois de plus que la musique touche l'âme et le destin du personnage. Marianne est en quelque sorte imprégnée d'une musique qui évoque la lutte entre le bonheur individuel et l'honneur de la patrie. Naturellement, en écoutant Beethoven, elle pense à son mari tué en Algérie. Nous remarquons donc un conflit entre la grandeur de l'homme et le pathétique de l'amour conjugal. Pendant une guerre, combien y a-t-il de foyers perdus? En fait, cette réconciliation chantée par Beethoven est idéale. C'est pourquoi notre auteur condamne la violence et la guerre, et en même temps il souhaite cette réconciliation. Ce qui est également exprimé dans l'épisode où le héros de Désir d'Europe est allé à Berlin visiter des musées et écouter un Fidelio (cf. DEu 237).

Dans l'oeuvre, la musique entraîne sans cesse des personnages dans la rêverie ou dans l'oubli. L'auteur montre la magie de la musique par laquelle tout est possible: la destruction de la vie quotidienne, la reconstruction d'une nouvelle existence.

⁸⁷ P.-J. Remy, *Bastille: rêver un opéra*, Plon, 1989, p.174.

Citons encore l'exemple de Jean-Marie, une fois encore, la petite soviétique fait jouer sous ses doigts la musique de Liszt et, une fois de plus, Jean-Marie s'abîme dans une rêverie où tout ce qui est sa vie de tous les jours s'estompe [...]. Ce sont des miettes informes que le piano charrie, entraîne, anéantit:

“Fermer les yeux, écouter, oublier. La musique l’enveloppe.” (Ch 727)

En effet, c'est dans la musique que ce personnage veut détruire sa vie banale et en imaginer une nouvelle. Et pour lui, changer de vie, c'est abandonner sa famille, sa carrière, et rester avec la pianiste russe.

Nous remarquons que chez Flaubert la musique suscite également le rêve des personnages. Dans *Madame Bovary*, les duos d'amour d'Emma et de Léon traduisent leur extase pour la musique allemande, car celle-ci donne à rêver. Et leurs élans lyriques se font écho. Pour Emma, le bonheur, c'est aussi d'abandonner la vie banale du couple et d'en reconstituer une autre toute nouvelle.

En somme, si dans son oeuvre P.-J. Remy fait référence à ces nombreux morceaux musicaux, c'est pour évoquer sa passion pour la musique et donner de la diversité à l'expression. Nous savons que Wagner est maintes fois apparu dans l'oeuvre de Proust. Chez P.-J. Remy, ce sont Bach, Mozart, Schubert, Wagner, Strauss ... qui se présentent souvent. Presque dans chaque ouvrage, notre écrivain mentionne Bach. Pourquoi Bach fait-il l'objet d'une telle attention? Quelle est la signification de sa musique?

2. La Complexité musicale de Bach

Nous savons que Proust a constamment mentionné la “petite phrase de la sonate de Vinteuil”. Cette idée de réapparition permet en fait des échos. La musique de Vinteuil, découverte par Swann et entendue par le narrateur, devient une des clefs de l'esthétique de Proust. Chez P.-J. Remy, la musique de Bach n'est pas présentée de la même façon que celle de Vinteuil. Ce qui intéresse notre écrivain chez Bach, c'est la complexité musicale, la multitude de mouvements et de variations, la polyphonie ... Tous ces thèmes musicaux sont bien évoqués et traduits à travers ses personnages.

Citons d'abord ce que Bernard Champigneulle nous a évoqué sur l'art de Bach:

“La complexité des parties est un ferment pour son Jean-Sébastien Bach inspiration C'est sans doute dans les trois Partitas et les trois Sonates pour violon seul qu'il a pu donner la mesure de ses facultés exceptionnelles en tirant toutes les ressources polyphoniques d'un seul instrument ...”⁸⁸

Comme la chaconne de Bach, dont le thème subit sans doute des modifications mélodiques et des variations musicales, le terme de partita implique en quelque sorte l'idée de variations, et la sonate est aussi une oeuvre instrumentale en plusieurs mouvements. En effet, les sonates et les partitas de Bach constituent le sommet absolu de la musique instrumentale occidentale.

En parlant des “Sonates et des Partitas” de Bach, P.-J. Remy a

confirmé que c'était “une passion associée avec des souvenirs très précis.”⁸⁹ Nous

⁸⁸ Bernard Champigneulle, *Histoire de la musique*, PUF, 1978, p.60.

pouvons ainsi dire que la musique de Bach est liée à la fois aux souvenirs de l'auteur lui-même et à ceux de ses personnages, c'est-à-dire, un mélange de souvenirs du passé dans lesquels tout est fusionné: confrontation de la musique avec l'homme, et celle de l'auteur avec ses personnages. Ce qui est déjà exprimé par notre écrivain dans Toscanes:

“C’était, venue de très loin dans ma mémoire, une partita de Bach, la deuxième et, subitement, ce tableau un peu convenu d’une jeune fille pâle qui joue dans un salon a basculé. Les premières notes, tenues, déchirées, m’ont plongé dans cet état presque cataleptique qui, si souvent, était pour moi synonyme de bonheur: bonheur dans la beauté, mais aussi bonheur dans le souvenir.” (T 443) et encore “... c’était la fusion de tout cela qui me revenait au coeur et à l’esprit, comme le reflet bien vivant d’une joie retrouvée.” (T 445)

A travers ces citations, nous comprenons pourquoi la musique de Bach joue un rôle décisif pour le héros de Toscanes, et pourquoi elle lui accorde une telle attention. La musique de Bach l'aide en fait à vaincre la mort de souvenirs, où résident le bonheur, la joie et la beauté. La variation et le mouvement de cette partita de Bach correspondent bien à ceux de l'esprit de ce protagoniste. Donc, ce morceau musical lui fait revivre la mémoire et retrouver l'espoir. L'écrivain nous convie bien entendu à des réflexions sur la part que jouent les sensations et la mémoire. La musique se définit surtout par rapport au temps vécu du personnage: elle est souvenir.

La magie de musique se manifeste aussi dans La Vie d'un héros. Nous prenons un passage décrit comme une scène théâtrale, dont la musique de Bach fait l'objet:

“Violante jouait une partita de Bach dans la cour carrée de Charny, sous la lune: les hommes et les femmes réunis là pour parler gravement de l’avenir du monde s’étaient lentement avancés vers elle. Non pas fascinés: captivés. Captifs.” (VUH 397)

Le violon est un objet d'art. Le fait que l'auteur fait jouer ce morceau musical de Bach par une violoniste est significatif. L'accent du violon donne à la fois une présence féminine et une manifestation du génie captif. La musique de Bach est citée ici comme une sorte de force magique qui permet d'attirer et rassembler les hommes, ainsi que de les guider vers la lumière, l'avenir. Ce qui renvoie bien à des thèmes principaux de ce livre: par la musique, Antoine veut maintenir le pouvoir masculin, et sous la musique, Xavier, aidé par des femmes, cherche la révélation, la vérité, la lumière. C'est justement cette violoniste qui, la plus lucide, indique à Xavier le chemin de l'enquête.

A la fin de La Vie d'un héros, notre auteur insiste de nouveau sur “le final de la deuxième partita de Bach.” (VUH 709) En fait, l'insertion d'un morceau musical tellement long, mouvementé et varié est évidemment significative. Tout ce roman étant guidé et tracé par la musique, la fin de cette partita équivaut bien à celle du roman. La complexité de la vie d'un héros et d'une quête est parfaitement représentée par celle de musique de Bach.

Dans un passage de Chine, la musique de Bach est mise en relief à travers son mouvement, sa variation et sa résonance étendue dans la sensibilité du personnage:

⁸⁹ cf. Entretien avec P.-J. Remy du 2 juillet 1993, p.431.

“ et magie de Bach: la musique va et vient, tourne et revient dans le salon rond qui donne sur les douves, revient encore et s’en va dans le grand salon voisin, puis la galerie, les corridors et les lancées d’escalier.” (Ch 586)

En effet, Bach fait rebondir le mouvement musical pour laisser éclater une multiplicité musicale. Ce qui est souligné par notre auteur, c’est ce mouvement musical qui peut éveiller le personnage. Et la résonance, produite par le mouvement, entraîne le personnage non seulement dans des souvenirs lointains, mais aussi dans un bonheur retrouvé. C’est aussi le cas du personnage de Lorraine. Muette, depuis l’attentat de Beyrouth, Lorraine ne montre plus de sourire. Mais, en écoutant la musique, “les yeux grands ouverts, Lorraine sourit cette fois pleinement” (Ch 587). C’est la musique de Bach jouée par son amie Laura qui résonne sans cesse dans son esprit et réveille sa sensibilité.

La multiplicité de mouvements et de variations de Bach entraîne enfin une quête de la musique. Que cherche Lorraine, guidée par la musique de Bach, en marchant toute seule dans la nuit? Sûrement le bonheur suscité par la musique. Celle-ci s’impose comme un moment qui s’incarne dans une personne. La sensation auditive est à la base des impressions sensorielles. Le son, analogue à la voix qui laisse deviner une obsédante et invisible présence de la personne aimée, devient le signe d’un appel. Sensation, direction, signification, tels sont les manifestations dans la conscience de Lorraine. En fait, Lorraine

“entendait une musique, Bach et la chaconne ... ; c’est en quête de cette musique qu’elle s’est avancée dans la galerie, l’escalier, les corridors ...” (Ch 595) et “Elle souriait, elle entendait encore, encore la musique ... ; puis elle s’est étendue dans l’eau et, doucement a laissé l’eau l’envahir.” (ibid.)

La quête de musique devient finalement l’acte de suicide guidé par la musique. Cependant, c’est avec le bonheur évoqué par la musique que Lorraine entre dans la mort. Pour elle, la musique de Bach est toujours liée à la vie vécue avec son amie Laura. Tous les souvenirs de l’époque où elle était heureuse avec son amie affluent en elle, réveillés par ce morceau musical. Donc, son bonheur s’attache bien à la musique, surtout à celle de Bach, puisque son amie en a souvent joué. Ainsi, la musique de Bach devient synonyme de bonheur, et “il y a des suicides heureux: magie, miracles.” (Ch 595)

Il apparaît que l’auteur nous conduit dans un monde à la fois réel et irréel. Car Lorraine nous fait penser au dormeur-éveillé de Nerval. Au Caire, le héros du Voyage en Orient, réveillé par la musique du cortège de mariage, ne sait plus s’il est dans un rêve ou non. Il en est de même pour un passage d’Orient-Express: dans une brasserie:

“un aspect irréel, fantastique à la limite du rêve et du cauchemar, que la musique enveloppait d’un fond sonore envoûtant.” (O-E 253)

En fait, la musique fait retentir notre imagination, et elle nous donne toujours à rêver. Dans Chine, l’écoute de la musique devient toute visible. Car Lorraine, handicapée, marche dans la nuit sans heurter aucun obstacle. Proust a aussi écrit dans La Prisonnière que le narrateur “aperçut une autre phrase de la sonate.”⁹⁰ Ce qui marque évidemment la profondeur de la sensation de la musique.

La chaconne de Bach que P.-J. Remy a maintes fois citée dans son oeuvre est “le

⁹⁰) Marcel Proust, La Prisonnière, Pléiade, 1954, p.177.

morceau le plus long du point de vue de la durée, des différents mouvements, des différentes parties ...”⁹¹. Elle est non seulement caractérisée par ses mouvements et sa diversité, mais aussi par sa résonance dans l’espace et dans le temps où résident toujours les souvenirs du personnage et de l’auteur lui-même, ainsi que l’espoir humain ... Elle éveille en quelque sorte la conscience et l’état d’âme de nos personnages. A la fin de Chine, on entend de nouveau la musique de Bach: “par une fenêtre ouverte, arrive une chaconne de Bach, le violoncelle de Cécilia, la petite Chinoise ...” (Ch 761). La musique de Bach franchit la limite de l’espace et résonne partout. Elle symbolise parfaitement le souvenir de Chine, son espoir et son avenir.

Ce morceau musical met aussi en parallèle le vrai bonheur avec le bonheur incestueux du frère et de la soeur. Par exemple, dans Chine, Hessing et Anne se trouvaient ensemble une nuit à Charny lorsqu’ils entendaient “plus tard, sur les trois heures du matin, la chaconne de Bach à travers les corridors” (Ch 402). Comme tout est possible dans le rêve, on peut faire ce qu’on veut sous la musique. L’amour impossible se manifeste sous le retentissement de la musique. Dans Salut pour moi le monde, notre auteur souligne également l’amour incestueux entre Siegmund et Sieglinde. En fait, l’amour impossible est pathétiquement représenté par la musique. L’effet musical traduit exactement l’état d’âme des personnages.

Nous trouvons aussi dans Chine le contraste renforcé par la musique de Bach. Par exemple, tout seul dans la maison, Simon retrouve la solitude lorsque Lorraine est partie avec Julien, et “la chaconne de Bach résonne en lui. Sourdement” (Ch 539). Ce morceau musical, qui devrait représenter une sorte de joie de danse, pèse alors lourdement sur ce personnage, et le rend très triste. Ce contraste renforce donc le sentiment et la sensibilité du personnage.

Chez P.-J. Remy, la musique de Bach peut également aider le personnage à vaincre spirituellement la solitude et la maladie, ainsi qu’à aller au-delà du monde réel. “Du Bach, une suite pour violoncelle. Il pense: être loin de tout cela ...” (Ch 263), Paul, personnage de Chine, malade et sans ami, essaie de trouver une consolation dans la musique puisque le monde réel est très cruel pour lui: sa naissance est marquée par l’inceste; sa blessure à l’œil ne lui permet pas de travailler; sa maladie du sida le condamne à la mort; son ami intime le quitte ... L’auteur montre d’une manière évidente qu’en dépit de tout cela, on a quand-même la musique pour se consoler. C’est par la musique qu’on survit.

A travers ses personnages, P.-J. Remy insiste sans arrêt sur la nécessité de la musique pour l’existence de l’homme. Dans Le Sac du Palais d’Été, Claude Shinder, poète français répète:

“Nous avons besoin de musique.” Et “Bach - et une nuit de neige en Nouvelle-Angleterre les enveloppent et les enferment.” (SPE 721)

Face à une vie qui est “depuis longtemps une attente sans lendemain” (ibid. 714), on se réfugie dans la musique, notamment dans celle de Bach. Car celle-ci représente mieux la complexité de la vie humaine. En somme, la musique aide l’homme à ne pas être anéanti par la vie et à toujours survivre.

⁹¹ cf. Entretien avec P.-J. Remy du 2 juillet 1993, p.431.

Sous la plume de notre écrivain, la musique de Bach est également chargée de prélude à un malheur. Prenons une citation extraite d'Annette ou l'éducation des filles:

“La musique de Bach s'égrenait avec une passion perpétuellement retenue, en haleine, qui pénétrait peu à peu Annette. Elle avait le sentiment que quelque chose de douloureux, d'irréparable peut-être s'accomplissait.” (AEF 38)

Ici, Annette, entrée depuis peu de temps dans l'apprentissage de la vie, est prévenue, par la musique de Bach, du malheur qui tombera sur son amie, Christine. Celle-ci sera violée par son professeur de piano, et ne s'en guérira jamais. Une fois de plus, la musique de Bach se lie avec la complexité de la vie humaine. Elle donne donc à Annette une leçon d'apprentissage: la vie est cruelle, les hommes sont “imbéciles” ou “salauds” (AEF 45).

Proust attire l'attention sur Wagner. Car il trouve que ce compositeur révèle dans sa musique les milles facettes de la vie. Comme le spectre lumineux constitue la totalité des couleurs, la musique de Wagner est pour Proust une restitution de la complexité de la vie, une source de diversité en elle-même,

“comme le spectre extériorise pour nous la composition de la lumière, l'harmonie d'un Wagner, la couleur d'un Elstir nous permettent de connaître cette essence qualitative des sensations d'un autre ...”⁹²

De même, P.-J. Remy est passionnément fasciné par toutes les musiques représentant cette complexité, cette diversité, cette multiplicité, cette totalité. Du fait que Bach est considéré comme “le point de rencontre suprême du contrepoint et de l'harmonie, de l'horizontal et du vertical”⁹³, notre auteur met l'accent sur ce “point de rencontre”, qui révèle notre monde:

“un monde où l'injustice et le crime, la faiblesse et la rédemption (cet éclat qui perdure, doucement, si doucement, dans l'adagio de Bach) sont trop étroitement mêlés pour qu'ils ne soient pas notre monde.” (DEu 147)

Ainsi, par ses diverses touches, et à travers ses personnages, P.-J. Remy essaye de nous montrer l'effet de la multiplicité et de la polyphonie musicales. Cet effet se marque dans plusieurs de ses ouvrages tels que Le Sac du Palais d'Été, La Vie d'un héros, Chine, dans lesquels il fait parler ses personnages. Leur voix et leur aventure se manifestent comme des variations, des mouvements dans l'espace et dans le temps.

La musique de Bach, fréquemment mentionnée dans l'oeuvre, assume un rôle particulier. Elle constitue, d'une part, la manifestation des goûts des personnages et de l'auteur. D'autre part, elle porte en quelque sorte une synthèse de signes. De manière générale, la musique de Bach est significativement renvoyée aux sentiments, à la sensation et à la sensibilité des personnages. Par cette musique, tout se rencontre et se rassemble. Associée à des événements historiques, chargée d'une affectivité personnelle, la musique de Bach devient une des manifestations les plus caractéristiques. Nous remarquons ainsi le rôle que l'écrivain assigne à de tels motifs musicaux.

⁹² Marcel Proust, Le Temps retrouvé, Gallimard, 1947, p.590.

⁹³ Jean-Bernard Piat, Guide du mélomane averti, L.G.F. “Poche”, 1992, p.20.

3. La Métaphore musicale

La métaphore musicale est omniprésente dans l'oeuvre de P.-J. Remy, où la musique est évoquée comme une métaphore de sensation et de perception humaines. Elle renvoie parfaitement au destin du personnage, à la réalité et à l'Histoire contemporaine. Chargée pleinement de significations, la musique exprime, à travers la métaphore, une nécessité de déchiffrer le réel. Donc, quel que soit le personnage ou le lecteur, on est suscité à obtenir une révélation. Ce qui marque ainsi la profondeur de l'ouvrage et l'art de la métaphore par la musique.

Nous allons analyser d'abord la métaphore musicale sur le destin du personnage. Lisons une citation extraite de Chine:

“Sur la mauvaise machine à musique du salon de Hampstead, la musique - éraillée, crachotante - d'un vieil enregistrement, du troisième acte de Parsifal; mais l'aiguille sautait toujours avant ‘l'enchantement du vendredi saint’.” (Ch 274)

Par le fait que le personnage de Chessman n'arrive toujours pas à écouter ce superbe morceau musical, considéré comme “une scène envoûtante, l'une des plus splendides pages de Wagner”⁹⁴, P.-J. Remy souligne, à travers la métaphore musicale, que ce personnage n'atteint toujours pas son but. Il se trouve donc dans un état d'attente, d'infini, pareil à son fameux roman qui ne se termine pas. Il est clair que, par la musique, notre auteur fait allusion à l'impuissance de ce personnage. Effectivement, Chessman subira tous les échecs de sa vie⁹⁵. Ainsi, la musique révèle métaphoriquement le destin du personnage. Chez P.-J. Remy, le destin individuel s'attache souvent au destin collectif. La métaphore musicale entraîne en effet une révélation: tout est transfiguré.

Dans Aria di Roma, “La Jeune Fille et la Mort” de Schubert hante non seulement l'artiste Milan, dont la femme a été assassinée, mais aussi tout le groupe. Parce que personne ne réussit à réaliser un chef-d'oeuvre, et que leur séjour romain est marqué par des morts et des échecs. L'intervention de l'idée du chute est liée avec l'expression de l'amour-passion, de beauté éternelle. Ce qui est également montré dans Pandora, où la musique porte le sens métaphorique. Le héros affirme:

“Ma musique est comme une grande toile d'araignée aux fils d'or et d'argent, aux mailles de cristal, où tout le monde vient se perdre.” (P 196)

Cette idée du chute qui est marquée souvent par le silence en parole, l'échec d'un projet ou la mort n'exprime pas un zéro ou une fin finale. C'est plutôt un élément positif, productif et transitif.

1 Dans Salve pour moi le monde, l'anneau, porteur de la malédiction, symbolise le pouvoir suprême de la possession de l'Or du Rhin. Autour de cet anneau, se passent des scènes de violence, de complots, de trahisons, de meurtres, de morts: Fasolt, tué par Fafner; Siegmund, par Hunding avec l'aide de Wotan; Fafner et Mime, par Siegfried; celui-ci et Gunther par Hagen qui est ensuite entraîné dans les flots par les Filles du Rhin,

⁹⁴ Jean-Bernard Piat, Guide du mélomane averti, L.G.F. 1992, p.273.

⁹⁵ cf. Entretien avec P.-J. Remy du 2 juillet 93, p.432.

il y a encore d'autres morts: Sieglinde, Brünnhilde, les dieux ... Devant les spectateurs, se déroule ainsi un monde en désordre et en décadence, puisque la vengeance, le meurtre se font entre les frères (Fasolt/Fafner, Gunther/Hagen), le père et le fils ou le fils adoptif (Wotan/Siegmond, Mime/Siegfried), l'époux et l'épouse (Siegfried/Brünnhilde).

Ce monde, représenté et figuré par l'art musical de Wagner, est en fait emprunté par P.-J. Remy pour évoquer, à travers la métaphore musicale, le passé et la réalité. La violence, la mort ou le meurtre font partie des thèmes principaux de ce livre. Ainsi, la "Tétralogie" de Wagner nous fait penser à l'Histoire contemporaine.

Il y a encore des renvois métaphoriques de scènes à la vie des personnages. Par exemple, Vivienne, Juive, était prisonnière des nazis; Kurt Reich, ancien médecin d'un camp de concentration, sera assassiné dans un attentat ... Le drame de violence qui se passe en scène reflète le présent et la réalité. Tout comme ce que le narrateur de ce livre remarque: "la violence de ce qui se déroule sur scène - beauté totale, absolue aussi - me laisse une fois encore abasourdi." (SPMM 367) Il est clair qu'il y a à la fois un contraste fort et un lien étroit: la violence parfaitement représentée par l'art musical nous donne des sensations et des perceptions vives. P.-J. Remy utilise bien cette métaphore musicale pour indiquer une révélation.

Il va de soit que Wagner ne parle pas seulement de haine, de mort. Dans sa "Tétralogie", nous trouvons également le thème de l'amour: entre les frère et soeur Siegmund et Sieglinde; entre le père et la fille Brünnhilde; entre le couple Siegfried et Brünnhilde ... Cependant, leur amour connaît un destin tragique: l'inceste de frère et soeur est condamné, la fille qui n'a pas exécuté l'ordre du père est punie, et le couple est innocemment séparé par le complot dû à la trahison et la vengeance. En fait, le thème du renoncement à l'amour se révèle dès le début de l'Or du Rhin. Instruit par les Filles du Rhin qu'on pourrait conquérir le pouvoir sous la condition d'abandonner le bonheur amoureux, Alberich maudit l'amour et s'empare de l'Or. Dans la "Walkyrie", l'inceste entre Siegmund et Sieglinde ne dure pas longtemps. En châtiant Brünnhilde, Wotan abandonne lui aussi l'amour.

Que notre écrivain veut-il révéler par cet abandon? Il tente sans doute de démontrer que, dans un monde où l'amour est renoncé, il n'y a que la haine, la violence, la guerre, la mort. Par l'incarnation wagnérienne du bonheur et de l'amour, l'auteur nous invite à réfléchir sur la réalité. C'est la raison pour laquelle il insiste sur l'appel à la paix et à la rédemption par l'amour:

1 "La musique du Rhin envahit toutes choses et, lentement, s'en dégage le thème le plus beau peut-être de toute la Tétralogie, celui de la Rédemption par l'amour." (SPMM 378-379)

En fait, si P.-J. Remy fait l'appel à l'amour par le biais de la musique, c'est pour indiquer plusieurs sens métaphoriques: on ne veut plus un monde en séparation, en désordre, ni une tragédie humaine, mais un monde en paix, en amour, en union. Ce qui est à maintes reprises affirmé par ses héros:

"Au fond, le propre de la musique, c'est de rassembler, n'est-ce pas? J'aime assez l'idée que ce soit Wagner qui nous ait fait nous rencontrer." (SPMM 111) Et "la France et l'Allemagne [sont] réconciliées en Siegfried" (VUH 121).

Dans La Vie d'un héros, dont le fond musical est sur "La Flûte enchantée" de Mozart et "Une Vie de héros" de Strauss, nous pouvons également remarquer la métaphore musicale:

"Une vie de héros: ce poème symphonique de Richard Strauss qu'un peu partout dans le monde Antoine Sallement, chef d'orchestre avait porté avec lui comme la fracassante métaphore musicale de ce qui avait été sa vie." (VUH 69)

Cette citation montre bien que la musique, porteuse de sens métaphoriques, peut tracer la vie et le destin des personnages. Notre auteur fait donc un jeu de métaphore musicale sur le personnage du père, Antoine Sallement et celui de la mère, Alma Schlutter: l'un est le double de Sarastro qui veut maintenir sa raison et défendre le monde masculin; l'autre devient la "Reine de la Nuit" qui lutte contre ce monde. Quant à Xavier, leur fils unique, c'est à travers la musique qu'il connaît ses parents. Et bien entendu, la quête du père disparu se fait parallèlement avec celle de la musique.

Comment s'évoque la métaphore musicale dans ce roman? Nous pouvons dire qu'elle s'exprime autour des thèmes principaux tels que raison, ordre, force, lumière ...

"La Flûte enchantée" se présente comme l'éternel combat entre la Raison (Sarastro, figure du père) et les forces obscures de l'Instinct (la Reine de la Nuit). Considérée comme un obstacle, la Reine de la Nuit introduite au coeur de "la Flûte enchantée" empêche l'accès à la vérité et à l'amour. En fait, elle ne permet pas aux hommes de faire tourner la planète et de posséder l'ordre du monde.

Mais, quel est l'ordre viril? Sous la plume de l'auteur, c'est plutôt la vanité, la violence, la guerre, la mort ... Ce qui est tout à fait opposé à la tendresse et à l'amour féminins. Ainsi, la Reine de la Nuit n'est pas négativement présentée dans le roman. Elle n'est donc plus obstacle, ombre, mais porteuse d'un monde nouveau, plus doux, plus tendre, plus sage.

Nous trouvons dans ce roman plusieurs thèmes que Mozart a traités dans son opéra, par exemple, la dualité: Homme-Femme, Jour-Nuit, Lumière-Ombre; le conflit entre le monde masculin et le monde féminin. En chantant l'apologie masculine, Mozart voulait que la femme soit guidée par l'homme. Contrairement à Mozart, P.-J. Remy fait l'éloge de la femme. Tout au long de sa quête, le héros Xavier, bloqué chaque fois par un vieil ami de sa mère, risque de ne plus pouvoir connaître la vérité. Et c'est toujours une femme qui le sauve et l'aide à continuer sa quête. Donc, à la fin du roman, Xavier connaît non seulement son père, le monde masculin, mais aussi sa mère, le monde féminin.

Il est évident qu'il y a une transfiguration significative faite dans le livre. L'idée de la transfiguration est d'ailleurs évoquée par le personnage-violoniste de Violante: "je veux que ce soit d'abord une histoire, une musique et une transfiguration." (VUH 218) En fait, Violante, porte-parole de l'auteur, tente d'inventer une autre "Flûte enchantée" et de montrer la tendresse perdue et les forces obscures. Pour elle, "la Flûte enchantée", c'est "le chemin vers la lumière; elle oppose Mozart à Wagner, une sagesse vraie à la bonne foi teutonne." (ibid. 314) Par le biais de Violante, l'auteur révèle que la souffrance de la Reine de la Nuit est causée par "Sarastro et le monde des hommes qui le lui [a] arraché, ce bonheur, au nom d'une fausse et vide Raison" (ibid. 276).

A travers l'air de la Reine et la lucidité de cette violoniste, notre auteur montre

métaphoriquement ce conflit entre les hommes et les femmes, et accuse le monde viril qui a provoqué le malheur humain. Dans La Vie d'un héros, comme dans Salut pour moi le monde, c'est de l'Histoire contemporaine qu'il s'agit en fait. Hitler et ses hommes ont causé la souffrance des femmes et celle de l'humanité tout entière, n'est-ce pas? Notre écrivain n'a-t-il pas évoqué un monde en désordre total? Tout le monde voulait tuer. Même sous la musique de Schumann et de Beethoven, Antoine a tué un colonel allemand (cf. VUH 529). Les hommes ont été transportés par la musique et imprégnés de vanité, comme Pierre Sipriot a critiqué:

“Transporté par la musique, un peuple a pu un moment s'identifier aux Titans, aptes à la force dans la joie.”⁹⁶

En réalité, les thèmes de la raison, de l'ordre, de la force représentés par la musique ont été utilisés par les nazis pour conquérir leur pouvoir. Pourtant, “la musique de la mort” deviendrait celle de la vie. Mozart est considéré comme la “paix”, la “joie” (MA 118) même pendant la guerre. Par Jérôme Arthez, personnage du metteur en scène, l'auteur conclut: “toute la Flûte sera, au sens le plus fort du mot, une marche vers la lumière.” (VUH 601)

Evidemment, l'opéra de Mozart est transfiguré par notre auteur. Xavier, guidé par la musique lumineuse a enfin connu la vérité. Pour Antoine Sallement, “la Flûte, telle qu'il la dirigeait, devenait, pour lui, une manière de Révélation” (VUH 638). Son vrai visage et sa vraie vie ont été révélés par la musique: c'est un homme ambigu. S'il a dirigé pendant la guerre l'opéra de Wagner à Bayreuth auquel Hitler a assisté (VUH 218), c'est parce qu'il était aussi pour le pouvoir et la vanité masculins. Et la dernière fois qu'Antoine a dirigé l'orchestre, c'était pour “La Neuvième symphonie de Beethoven” (ibid.). En fait, cet “Hymne à la Joie” joué la veille du bombardement des Alliés devient métaphorique, et l'ambiguïté du personnage renvoie à celle de la musique.

Par la métaphore musicale, notre auteur joue sur le thème de la révélation. En fait, Alma, “fille de l'ombre” (VUH 30), figure de la “Reine de la Nuit”, représente l'amour, la paix, la lumière. Antoine passe de la disparition à l'apparition, d'un homme sans violence à un chef qui dirige un groupe terroriste. A travers ce thème, notre auteur indique la trace et la blessure de la guerre. Alma ne récupérera jamais son bonheur perdu; Ne pouvant diriger l'orchestre, Antoine abandonne la musique et devient finalement un combattant, un terroriste.

A la fin de La Vie d'un héros, le groupe d'hommes dirigés par Antoine se trouvent dans l'ombre. Certains se réfugient dans un monastère baroque, d'autres dans un château médiéval. La métaphore montre sans doute que ces hommes veulent maintenir leur raison et défendre la force masculine, tout en s'éloignant de la femme. Nous savons que Wagner a révélé, dans “Parsifal”, deux thèmes principaux: la renonciation aux tentations du monde et la rédemption religieuse. Les hommes d'Antoine tentent peut-être l'abandon de l'amour et de la femme, mais sûrement pas celui de leur tentation du monde. Du fait qu'ils continuent à utiliser la violence, à faire des attentats, le monde ne pourra échapper au désordre. Ainsi, le combat entre les deux mondes masculin et féminin ne s'arrêtera pas.

⁹⁶ Pierre Sipriot, “La Musique de la mort”, Le Figaro, le 23 septembre 1985.

Des cantatrices et des musiciennes animent ses intrigues, comme les figures de la beauté, les médiatrices de l'art suprême, tandis que des personnages masculins qui ont l'intention d'empêcher le monde tombent dans la violence.

De manière générale, dans La Vie d'un héros et Salve pour moi le monde, P.-J. Remy montre, à travers la métaphore musicale, la vanité de l'Histoire et du monde masculin: "Wotan, le roi des dieux, a voulu s'ériger un domaine, qui marquera l'apogée de sa puissance." (SPMM 31) Il en est de même pour Sarastro ou Hitler. La "Tétralogie" de Wagner a douloureusement déployé une tragédie légendaire. Et cette tragédie est renvoyée par notre auteur à celle que Hitler a causée et que l'Histoire contemporaine a tracée. Finalement, comme le Walhalla de Wotan et le palais des Gibichungen, le III^e Reich, malheur humanitaire, "Mal absolu", s'est écroulé à son tour, et sa puissance suprême a connu la chute, la défaite totale. Au fur et à mesure que le drame scénique se déroule, la tension de la réalité se monte: il y a la chute de la Walkyrie et l'attentat hors de scène. Donc, malgré leur chute, le danger existe, et la violence n'est pas anéantie.

Il est intéressant de souligner la question posée par l'auteur à la fin du livre: "Que sera ce monde après le règne des dieux?" (SPMM 379) Après l'écroulement de la puissance, le monde a besoin de se transfigurer pour revivre. Evidemment, ce monde ne devra pas être régi par les hommes néants. Il évitera tout le désordre, et tentera une rédemption par l'amour ... En réalité, la question de l'auteur constitue le vrai sens de ce livre, et la "Tétralogie" de Wagner n'est qu'un prétexte, qu'une métaphore. Il en est de même pour "La Flûte enchantée". Ce que P.-J. Remy veut exprimer, c'est la nécessité de rappeler le passé et de connaître le danger du terrorisme.

"Depuis trois cents ans, la musique est l'âme de l'Allemagne ..." (VUH 211). Même sous le III^e Reich la musique a été servie comme un moyen d'expression: "On jouait du Wagner aux cérémonies rituelles du III^e Reich (MS 121). Pendant la deuxième Guerre mondiale, la Neuvième de Beethoven n'était-elle pas l'oeuvre la plus jouée en Allemagne? L'auteur voulait-il poser des questions sur la valeur morale de la musique? Sinon pourquoi a-t-il évoqué que la musique a été acceptée par les nazis? (cf. SPMM) Le mystère de la musique possède-t-il le pouvoir transcendant pour les gens opposés? Il est clair que chez Beethoven ou Wagner vit l'âme innocent. C'est peut-être pour révéler l'âme humaine que P.-J. Remy a composé ses romans ayant le fond musical, dans lesquels il nous a proposé une rédemption par la musique, qui permettra aux hommes de trouver la lumière et de ne pas se détruire par la vanité et l'absurdité de l'existence. L'enjeu idéologique autour de la musique, surtout de la "Tétralogie" de Wagner devient le symbole de la réconciliation, puisque Wagner est apprécié par tout le monde. Selon notre écrivain, la musique ne suscite pas que le plaisir esthétique, mais qu'elle possède une valeur suprême. C'est pour montrer cette valeur et saisir cette "âme" qu'il a tenté de donner un appel: l'accord musical l'emporterait sur la discordance de notre monde.

Chez notre auteur, la musique est également désignée à indiquer la déception ou l'espoir des personnages. Par exemple, Gérard de Désir d'Europe, qui désirait de former avec ses amis "une sorte de quatuor, comme un quatuor à cordes" (DEu 121), éprouvait une déception face au temps passé: la mort de son ami Cyril, le changement de Marion et celui de l'Europe. "L'adagio de Mozart" (ibid. 584), quatuor à cordes que Gérard a entendu dans l'hôtel s'est tu avant son suicide (cf. ibid. 587). L'arrêt de la musique a ainsi prédit la

mort de ce personnage.

Pour le narrateur d'Un Voyage d'hiver, la mélodie de Schubert qui lui renvoie la figure féminine "raconte [sa] propre vie" (VH 161). Tout au long de ce livre, la voix du "Je" (narrateur) et celle de la "Tu" (amante) s'épanchent comme ce que la musique de Schubert ou de Schuman expriment. Leur amour guidé par la musique étant heureux, ils mèneront finalement une vie d'ensemble.

A travers ces exemples, nous connaissons la signification de la métaphore musicale chez P.-J. Remy. En fait, d'une part, l'écrivain a mis en évidence ces connotations musicales, d'autre part, il a révélé une réalité discordante. Par le biais de la métaphore, il a tenté de serrer le lien entre la musique et la littérature.

4. Le Rapport entre la musique et la littérature

Dans l'oeuvre de P.-J. Remy, la musique et la littérature s'associent toujours étroitement. On dirait que la musique exprime son sentiment, et que la littérature porte sa mélodie. En fait, tous les thèmes musicaux évoqués dans son oeuvre renvoient systématiquement à la littérature. La musique devient en quelque sorte une source d'inspiration pour l'écriture.

La musique, porteuse de sens littéraire, est souvent utilisée ou citée par nos écrivains dans leurs oeuvres. Prenons des exemples, Balzac a fait Béatrix en matière musicale, et dans *Gambara*, il a abordé des problèmes touchant à la création artistique; Proust a constamment évoqué Wagner qu'il trouvait capable de restituer dans la musique toute la diversité et toute la complexité de la vie vécue; Claudel a avoué qu'il a "admiré Wagner autrefois, d'une manière que les nouvelles générations ont beaucoup de peine à comprendre"⁹⁷; Gide a éprouvé grâce à la musique une "satisfaction quasi parfaite"⁹⁸...

Pour P.-J. Remy, l'incarnation fréquente de la musique dans l'oeuvre se fait dès son premier livre Et Gulliver mourut de sommeil, où "le Chevalier à la Rose" de Strauss est déjà présent.

"Et ainsi, de livre en livre, d'article en article, le protagoniste retrouve des scènes, des mouvements, des gestes qui viennent tout droit de Strauss." (EP 389)

En fait, on trouve facilement la musique dans tous ses ouvrages, dont plusieurs titres y font allusion. Par exemple, Salut pour moi le monde est un titre emprunté à Tristan et Isolde de Strauss, mêlé avec la mythologie du Ring et la "Tétralogie" de Wagner; La Vie d'un héros est inspiré d'"Une Vie du héros" de Strauss et guidé par "La Flûte enchantée" de Mozart; Un Voyage d'hiver est tiré du "Voyage d'hiver" de Schubert; Don Juan est renvoyé à celui de Strauss et rythmé par "le Chevalier à la Rose" de ce dernier ... Ces titres nous montrent non seulement des références musicales, mais aussi un lien étroit entre la musique et la littérature. "La Flûte enchantée n'est en somme qu'un roman d'apprentissage" (VUH 88), voilà la confirmation donnée par un des héros.

Pour les personnages, la musique est comme une sorte de besoin, d'énergie et de

⁹⁷ Paul Claudel, *L'Oeil écoute*, pléiade, Oeuvres en prose, p.368.

⁹⁸ André Gide, *Oeuvres complètes*, V.X.

force de création. Écoutons leur affirmation:

“Je travaillais mieux en écoutant de la musique.” (T 34) “Les Années de pèlerinage, comme cette sonate de Liszt, les derniers quatuors de Mozart ou le grand quintette à deux violoncelles de Schubert ont alimenté mon énergie.” (T 35) “Nous avons besoin de musique.” (SPE 721)

La réalité musicale est perçue à travers les personnages. De manière générale, la musique est tout à fait capable de réveiller leurs sensations et leurs idées. Ce qui est important pour l'écrivain et ses personnages, c'est de transférer les sensations acquises de la musique aux idées de l'écriture. Balzac a dit dans Gambara:

“Ma musique est belle, mais quand la musique passe de la sensation à l'idée, elle ne peut avoir que des gens de génie pour auditeurs car eux seuls ont la puissance de se développer.”⁹⁹

Donc, la musique se présente toujours comme la source d'inspiration, l'essence de la création littéraire. Elle est le véhicule des idées et d'une sensibilité personnelle.

Nous remarquons que, chez P.-J. Remy, presque tous les personnages-écrivains considèrent la musique comme une source d'inspiration pour leur écriture. Citons des exemples: dans Annette ou l'éducation des filles, c'est justement par l'inspiration de la musique que l'héroïne a écrit son livre:

“C'était le mouvement lent du concerto pour clarinette: mille idées assaillaient Annette: dix, quinze au moins pourraient entrer dans son roman.” Et “chaque note de ces musiques anciennes réveillait une idée ...” (AEF 302 et 404)

Quant au narrateur de Toscanes, il a avoué:

“J'aimais Wagner au-delà de sa musique. Sa musique était un trésor où je puisais d'autres trésors: comme lui, j'ai tenté d'écrire à l'infini, d'entrelacer des motifs, en somme de raconter le monde.” (T 42)

Dans Salut pour moi le monde, le narrateur s'est exprimé :

“J'espérais toujours qu'un chant, un écho, un accent feraient naître les mots qui seraient encore un livre.” (SPMM 46)

Dans Un Voyage d'hiver, la “Tu” a dit à son amant avec ces termes:

“les cycles de mélodies de Schubert ou de Schumann: il s'agit d'organiser des images, des vignettes qui se répondent dans l'espace de la musique, finissent par faire le tableau d'une vie, d'un amour.” (VH 110)

Ces exemples montrent clairement que notre auteur cherche dans la musique un reflet pour l'écriture. Selon lui, il suffit d'organiser et développer les idées reçues afin d'accomplir une oeuvre littéraire. A travers ses personnages, P.-J. Remy exprime que la musique, porteuse d'idées, est aussi importante pour eux que pour lui-même. Tout se passe en fait de l'idée à l'écriture. Ainsi, à la fin de ces romans, tous les protagonistes réussissent à écrire leur livre.

La musique peut donner un effet d'infini et exprimer ce que le langage verbal est incapable de dire. Comme George Sand l'a souligné:

“La musique dit tout ce que l'âme rêve et pressent de plus mystérieux et de plus

⁹⁹ Balzac, Gambara, VI, p.690.

élevé. C'est la manifestation d'un ordre d'idées et de sentiments supérieurs à ce que la parole humaine pourrait exprimer. C'est la révélation de l'infini ..."¹⁰⁰

Comme Balzac l'a affirmé:

"L'esprit de l'écrivain ne donne pas de pareilles jouissances, parce que ce que nous peignons est fini, déterminé, et ce que vous jette Beethoven est infini."¹⁰¹

Georges Sand, Balzac et bien d'autres écrivains ont mis l'accent sur la supériorité de la musique au langage humain. Ce qu'ils comptent le plus, c'est évidemment l'effet d'infini qui entraîne une résonance et un prolongement, et suscite bien entendu des imaginations.

Chez P.-J. Remy, cet effet d'infini réside non seulement dans une résonance et un prolongement aux états d'âme des personnages, mais aussi dans l'imagination et la transformation de leurs idées. Prenons encore des exemples, dans Un Voyage d'hiver, le héros trouve que

"Chaque mélodie est comme un tableau ... un tableau, une vignette, qui renvoie à d'autres tableaux, d'autres gravures, d'autres images ..." (VH 50).

Donc, la musique peut tout engendrer, et ce qu'elle renvoie est infini. Cette idée d'enchaînement et d'infini s'évoque également dans Toscanes:

"Et puis il y avait dans l'Or du Rhin la rigueur de ses enchaînements, les thèmes qui naissaient l'un de l'autre, transformés, comme à l'infini" (T 41).

Tout commence ici par cet "Or du Rhin", auquel succède toute la "Tétralogie" de Wagner, et par lequel tous les thèmes sont évoqués. Ce qui est essentiel, c'est de développer et transformer ces thèmes enchaînés. De ce fait, le héros de Toscanes arrive à retrouver dans la musique le bonheur perdu, et le narrateur d'Un Voyage d'hiver peut rappeler toute sa propre vie.

Quand Balzac parlait de Rossini, Proust de "Vinteuil", ou Claudel de Wagner, il y avait toujours des idées qui circulaient, des sens qui s'accumulaient, une écriture qui se formait ... Si P.-J. Remy parle de Bach, c'est probablement pour créer un effet de polyphonie. Comme les trois Sonates et trois Partitas pour violon seul de Bach peuvent produire une polyphonie sur un instrument monodique et donner un ensemble de variations, notre écrivain souligne à sa manière une polyphonie de ses personnages dans un seul roman. Le Sac du Palais d'Été, Chine et bien d'autres livres en sont des exemples. Au fur et à mesure que les scènes se déroulent, les voix s'élèvent simultanément. Notre auteur fait parler ses personnages et traite parallèlement plusieurs aventures et intrigues.

On pourrait dire que P.-J. Remy invente une structure thématique au sens musical puisque les récits s'organisent comme une série de juxtapositions. Salut pour moi le monde nous présente à la fois le récit et les actes de l'Opéra. Dans Le Sac du Palais d'Été ou dans Chine, le récit et le livre de Segalen inséré dans le roman donnent un effet de juxtaposition, et les personnages qui ont envie d'écrire parlent tous de leurs expériences et de leur roman à naître. Ces romans racontent parallèlement des aventures individuelles et collectives: celles des Occidentaux et des Chinois. On se trouve tantôt en

¹⁰⁰ George Sand, Consuelo, Aurore, 1983, tome 1, p.384.

¹⁰¹ Balzac, Lettres à Mme Hanska, Delta, 1967, tome 1, p.554.

Chine, tantôt en Europe, tantôt en Amérique ... On sais que l'écriture par juxtaposition a été cherchée par Gide, comme ce qu'il a affirmé:

“Je suis comme un musicien qui cherche à juxtaposer et imbriquer, à la manière de César Franck, un motif d’andante et un motif d’allégo.”¹⁰²

Il est clair que Gide a rapproché sa structure littéraire de celle d'un musicien. Nous trouvons dans Les Faux-Monnayeurs à la fois le récit et le journal. Par un de ses personnages, Gide a avoué:

“Ce que je voudrais faire, comprenez-moi, c’est quelque chose qui serait comme l’Art de la fugue. Et je ne vois pas pourquoi ce qui fut possible en musique serait impossible en littérature.”¹⁰³

Selon l'écrivain, la fugue, avec sa multiplicité de voix, peut représenter une forme romanesque. Ainsi, l'idéal est de s'exprimer à la façon musicale. C'est pourquoi Proust a passé du “Port de Carquethuit” d'Elstir au Septuor de Vinteuil:

“Cependant le septuor qui avait recommencé avançait vers sa fin; à plusieurs reprises une phrase, telle ou telle de la Sonate, revenait, mais chaque fois changée, sur un rythme, un accompagnement différents, la même et pourtant autre, comme reviennent les choses dans la vie.”¹⁰⁴

Ce que Proust voulait exprimer, c'est justement une simultanéité équivalente au contrepoint en musique, enfin une épaisseur du texte. Par un de ses protagonistes, P.-J. Remy a dit de son tour:

“Chaque type de travail avait aussi sa musique: les sonates et les partitas pour violon de Bach convenaient à une écriture rapide, fiévreuse; les variations Goldberg, au contraire, à la réflexion; l’Art de la fugue à ce que je croyais être l’alchimie du verbe ... Mais les Années de pèlerinage - la seconde année, surtout - ont traversé le temps.” (T 35)

Nous pourrions alors conclure: Le Sac du Palais d'Été et Chine représentent une écriture rapide et foisonnante: tout est en mouvement, et le va-et-vient se déroule sans arrêt; Salue pour moi le monde donne à réfléchir: la scène se lie à l'Histoire contemporaine; La Vie d'un héros est comme une fugue qui évoque le langage verbal et le langage musical; et Toscanes est l'objet d'une recherche du temps perdu: c'est à

travers le voyage en Italie qu'on fait revivre les souvenirs ... La musique est ainsi chargée d'une forme d'expression.

La mythologie apparaît omniprésente dans la musique comme dans la littérature. P.-J. Remy a consacré plusieurs ouvrages au mythe, dans lesquels le mythe et la musique sont associés avec le récit: la mythologie du Ring évoquée par la “Tétralogie” de Wagner, le mythe de Pandore, celui de Don Juan ...

Tous ses romans fondés sur le mythe sont représentés par la musique ou l'opéra. Roland Barthes a indiqué dans Mythologies:

¹⁰² André Gide, Journal des Faux-Monnayeurs, Gallimard, 1927, pp.13-14.

¹⁰³ André Gide, Romans, Gallimard, Pléiade, 1962, p.1084.

¹⁰⁴ Marcel Proust, “La Prisonnière”, A la Recherche du temps perdu, Pléiade, Gallimard, 1988, p.763.

Il en est de la musique comme des autres arts, y compris la littérature: la forme la plus haute de l'expression artistique est du côté de la littérature, c'est-à-dire en définitive d'une certaine algèbre: il faut que toute forme tende à l'abstraction, ce qui, on le sait, n'est nullement contraire à la sensualité." ¹⁰⁵

Bien entendu, le mythe lui-même n'est pas une idée, ni une forme. Mais l'écrivain sait utiliser ce mode de signification en transposant des idées et en jouant sur des échos. Le message laissé par le mythe est réécrit par l'écrivain. Si la composition de plusieurs de ses romans se rapproche de celle des pièces musicales, c'est dans la mesure où elle reflète une vision du monde d'essence musicale et théâtrale. La musique est prise comme un prétexte à laisser exprimer le jeu d'associations et de transposition des idées.

Il est clair que Salut pour moi le monde est tracé par la "Tétralogie" de Wagner. Si la musique tient une grande place dans la mise en scène, c'est qu'elle s'exprime comme forme d'expression. La structure de ce livre est basée sur les actes et les scènes de l'opéra de Wagner. Et les thèmes du mythe et de la musique renvoient à ceux du roman: la jeunesse, l'amour, la violence, la mort ... Notre écrivain s'en sert sans doute pour rappeler le passé, le destin humain, et pour dénoncer le danger de la montée du nazisme. L'anneau est "le cœur même du drame. Tout se joue autour de lui." (SPMM 88) Et par le personnage-écrivain, l'auteur affirme: "tout se joue autour de l'écriture, et j'ai tout joué sur l'écriture ..." (ibid.). Dès la première scène, la possession de l'anneau, qui passe par plusieurs personnages, est comme procédé de construction du drame. En fait, ce roman représente un travail d'inspiration et de création. D'ailleurs P.-J. Remy le souligne à la fin du livre: "Mais l'inspiration? Mais le processus même de la création ..." (SPMM 379). Evidemment, c'est par la musique qu'on obtient l'inspiration; c'est dans le roman qu'on suit le processus de la naissance de l'œuvre.

Le thème de Pandore est maintes fois traité par des écrivains célèbres, par exemple, Pandore de Voltaire(1740), celle de Goethe (1850), celle de Nerval(1854) ... Mais, seul P.-J. Remy associe le mythe de Pandore avec la musique. Il propose une lecture sur la femme et la passion pour la musique en montrant l'éternité du mythe et de la musique. C'est à la fin du récit qu'on voit mieux le motif de l'auteur: l'actrice est morte, et le compositeur devenu inactif, il ne reste alors que le mythe et la musique: "Anna est morte, Carl s'est tu, Pandora n'est plus qu'un mythe, mais la musique vit." (P 417)

Chez P.-J. Remy, la femme est toujours liée avec la musique. Bien qu'en tant qu'actrice, la femme soit mortelle, la musique mêlée avec le mythe devient immortelle. Ce qui est déjà évoqué par P.-J. Remy dans La Mort de Floria Tosca, où il affirme: "Callas est pour moi un monument." ¹⁰⁶ Selon lui, le monument fondé sur la femme et la musique est éternel.

Don Juan de P.-J. Remy, composé sur le mythe de Don Juan, et rythmé par "le Chevalier à la Rose" de Strauss, peint le portrait d'un libertin, dont le destin est à la fois romantique et tragique. On y trouve des passages présentés comme des scènes de l'opéra. Rappelons-nous le début du roman. Sur une place baroque en Espagne, le

¹⁰⁵ Roland Barthes, *Mythologies*, Seuil, "Point", 1957, p.169.

¹⁰⁶ P.-J. Remy, La Mort de Floria Tosca, Mercure de France, 1974, p.86.

combat entre Don Juan et le commandeur se déroule théâtralement. Après avoir tué le commandeur, Don Juan s'enfuit tout de suite. A ce moment-là,

“une longue musique, semblable aux accents funèbres et lents d’une lente gamme qui se meurt, emplissait la place ... la musique et la clameur d’un roulement continu de tonnerre et de tambour.” (DJ 12-13)

Nous pouvons dire que dès le début du roman, la musique suit les aventures de Don Juan. En réalité, tout le livre est traversé par la musique. Cet effet associé de musique et de mythe varie largement le champ romanesque de notre écrivain.

De ce fait, l’objectif final de faire vivre la musique, c’est d’écrire le livre. Par un personnage-architecte de *La Vie d’un héros*, l’auteur s’explique:

“Si nous construisons un palais, un opéra ou une cathédrale, et même si nos motifs immédiats n’apparaissent pas si clairement, c’est d’abord pour que la musique vive.” (VUH 211)

Ainsi, chez P.-J. Remy, la musique devient éternelle, elle “abolit l’espace et le temps” (SPMM 57), et elle se lie à l’écriture. L’opéra, à la fois un lien de représentation musicale et un art de chanter l’ouvrage dramatique, donne parfaitement l’inspiration à l’écriture.

Il est vrai que P.-J. Remy porte une grande passion pour l’opéra. Dans *Bastille: rêver un opéra*, nous voyons son ambition de “construire un monde, en somme, et un opéra.”

¹⁰⁷ La construction de l’opéra renvoie en fait à celle du monde, enfin celle du livre. Tout part de “l’idée de la cité idéale, le monde représenté, figuré, de la musique” (ibid.) C’est pourquoi nous trouvons dans son oeuvre des opéras de Mozart, de Puccini, de Wagner, de Strauss ... En tant qu’ouvrage dramatique chanté et accompagné à l’orchestre, l’opéra représente un art suprême qui “peut tout rassembler.” (P 99)

D’après Proust, un livre peut être considéré comme “une grande construction musicale” ¹⁰⁸ et une “majestueuse symphonie” ¹⁰⁹. Proust se demandait:

“si la musique n’était pas l’exemple unique de ce qu’aurait pu être - s’il n’y avait pas eu l’invention du langage, la formation des mots, l’analyse des idées - la communication des âmes.” ¹¹⁰

Thomas Mann a répété cette idée de sa part:

“pour moi le roman a toujours été une symphonie, composée de points et de contrepoints, un canevas constitué par la trame des thèmes, où les idées jouent le même rôle que les motifs en musique” ¹¹¹

P.-J. Remy désire également une telle association des idées, des images, des sentiments, des formes, des langages ... Selon lui, l’art de la composition nécessite un

¹⁰⁷ P.-J. Remy, *Bastille: rêver un opéra*, 1989, p.29.

¹⁰⁸ Marcel Proust, *Correspondance*, V.10, Plon, p.142.

¹⁰⁹ ibid. V.14, p.99.

¹¹⁰ Marcel Proust, *La Prisonnière*, III, p.762.

¹¹¹ Cité par I.Fonagy, *Problèmes du langage*, in *Diogène*, N°5, Gallimard, 1966.

“ensemble”, un “total”. La recherche de la totalité est mise en évidence par le désir de tout rassembler. Bien que la musique prenne l'apparence de l'absence totale de forme, elle offre la possibilité de créer des formes inspirées. Etant donné que la symphonie peut tout englober et embrasser, il tente de donner au roman des caractéristiques de l'art musical. La symphonie héroïque de Beethoven, “Don Juan” et “Une Vie de héros” de Strauss, la “Tétralogie” de Wagner ne sont-elles pas caractérisées par la multiplicité et l'enchevêtrement des thèmes? Sans aucun doute, Beethoven, Strauss se sont beaucoup consacrés à la musique, et avec tous ses drames musicaux Wagner a parfaitement créé une nouvelle forme de “spectacle total”.

Par un de ses personnages, notre auteur affirme: “La variation devient le moyen d'une création nouvelle et spontanée de la forme.” (SPMM 369) Il est évident que la variation et la forme musicales renvoient toujours à celles de l'écriture. En fait, le poème symphonique peut s'inspirer d'une oeuvre littéraire, et celle-ci peut le fait inversement. Dans l'oeuvre de P.-J. Remy, la musique n'est qu'un prétexte, car les morceaux musicaux cités sont dépourvus de toute technique musicale. Il n'y a que le jeu d'écriture qui compte. Le jeu des associations et des transpositions se fait dans la symphonie comme dans l'écriture. Les ouvrages tels que Salve pour moi le monde, Pandora, qui résultent d'une tentative de saisir l'inspiration musicale, sont comme une transposition littéraire d'un opéra.

De manière générale, Bach et Beethoven sont distingués par la variation, la multiplicité, l'enchevêtrement des thèmes; la musique de Chopin comporte à la fois l'ampleur et la variété; Schubert porte la valeur féminine et lyrique; Liszt constitue dans sa musique une symphonie poétique; Wagner, pionnier de la musique moderne, est un génie du “spectacle total”; Strauss est considéré comme un géant musical ...

Inspiré par ces compositeurs, P.-J. Remy tente de nous montrer la magie de la musique qui peut tout engendrer et tout représenter. Dans son oeuvre, le foisonnement des personnages et l'entrelacement des intrigues résultent en quelque sorte de l'inspiration musicale visée à une écriture totale. Avec ses diverses touches, notre écrivain fait ses compositions en montrant le point de contact entre la musique et la littérature. Ce que son écriture demande à la musique, c'est probablement la possibilité d'une organisation structurée et d'une représentation des thèmes entrecroisés, d'une combinaison des sons (voix), de l'organisation de la durée, ainsi que de la conception du “leitmotiv”. Le rapport entre la musique et l'écriture passe en fait par un lien synesthésique entre musique, photographie, peinture, sculpture, entre imagination visuelle, spatiale et temporelle.

Chapitre cinquième Les Images picturales et plastiques

“L'art vit de sa fonction qui est de permettre aux hommes d'échapper à leur condition d'hommes non par une évasion, mais par une possession.” - André

Malraux¹¹² *“J’ai toujours recherché dans l’art une forme de beauté absolue[...]”* - **P.-J. Remy**¹¹³

Dans son oeuvre, P.-J. Remy aborde également des problèmes essentiels concernant l’art: “Quelle est la valeur de l’art?” “Quels sont les rapports que l’artiste entretient avec l’oeuvre et le monde?” Il cherche à percevoir le sens de l’art en donnant une définition même de l’homme.

Chez lui, l’art rétablit un lien entre le passé et le présent, entre la vie individuelle et l’aventure collective. Par le biais des images représentées par la photographie, la peinture et la sculpture, l’auteur montre une intention de souvenir et de témoignage, une représentation vivante et sensible, une confrontation persistante, ainsi que des images métamorphosées. La matière de l’art est toujours liée à une autre oeuvre, et la faculté de métamorphose des chefs-d’oeuvre et la valeur de création sont mises en relief. Le jeu des images nous renvoie systématiquement à celui de l’écriture. Comme tout artiste, l’auteur est à la recherche de formes nouvelles pour expliquer ce qu’il a à montrer.

1. Les Images instantanées

“La photographie, c’est cela, un instrument de ce qu’il y a en nous d’instinct subit, la rapine juste au moment: goût du direct et de l’immédiat, connivence d’un certain oeil intérieur, en nous, avec l’éclair.” - **Paul Claudel**¹¹⁴

La photographie qui sert à élaborer et à transformer la culture artistique moderne devient une des matières de l’oeuvre de P.-J. Remy. Elle constitue en fait une partie de son univers rempli d’images.

Plusieurs de ses romans, par exemple, Le Sac du Palais d’Eté, Chine, apparaissent comme un gros album de photographies, dans lequel s’affronte une rencontre de toutes les images, et renaît une unité romanesque. Les instants saisis, bousculés ou mêlés, marquent des aventures et expériences individuelles et collectives. Les instantanés trouvent successivement leur place dans cet immense et fabuleux album. C’est avec les clichés que l’auteur essaie d’inventer son “propre musée idéal” (NDF 146).

1.1. Photographies: souvenirs et témoignages

Les images photographiques interviennent instantanément dans l’oeuvre. Elles servent en fait à susciter des souvenirs et à porter témoignage.

L’auteur fournit une réflexion romanesque sur la photographie considérée comme témoignage du passé. Dans un passage concernant une des photos prises par Hélène Hoppenot, amie de Claudel, nous remarquons: “La belle photo en noir et blanc, d’une

¹¹² André Malraux, Discours du 21 juin 1936, dans Commune, N°37 septembre 1936, p.1.

¹¹³ P.-J. Remy, Propos recueillis in Figaro Magazine, Province/Côte d’Azur, le 5.11.1988.

¹¹⁴ Paul Claudel, Préface à l’album “Chine” de Hélène Hoppenot, cité dans Paul Claudel de M.J.Gillet-Maudot, Gallimard, 1966, p.5.

porte de Pékin, ce devrait être Fuchengmen qui menait aussi au désert.” (Ch 186) La nostalgie d’une image ancienne marque que, pour ses personnages, la vraie Chine est celle qu’on a perdue. Car cette porte magnifique a été démolie pour les besoins de l’urbanisme. Seulement la photo peut ressusciter encore son image.

Une fois revenus en Chine, beaucoup de personnages recherchent leur trace, leurs souvenirs, et reprennent de nouveau des photographies. Par exemple, dans sa “tournée souvenirs” à la Grande Muraille, aux tombeaux des Ming ... le personnage-photographe d’Iris trouve le grand plaisir:

“prendre deux fois la même photographie ...” “Elle recherchait dès lors non seulement le même sujet, le même monument ou le même paysage, mais le même cadrage et la même lumière.” (Ch 326)

Ce qu’Iris recherche, c’est évidemment sa Chine, la Chine du temps passé. Ici, on est renvoyé au thème de l’éternel retour. De même que Segalen a cherché le passé de l’Empire du Milieu, à travers leurs photographies nos personnages essaient de retrouver la trace du passé pour en témoigner.

Prenons un autre exemple où l’auteur indique à la fois l’éternité des images photographiques et la fuite du temps. Iris se demande: “Est-ce que mes photos dureront un peu plus longtemps?” (Ch 399) puisque les mots de l’écrivain Chessman “sont déjà anéantis par le temps” (ibid.). La durée des images et la mort du texte nous font réfléchir. Pourquoi l’auteur a-t-il l’intention de faire résister au temps ces photos prises pendant la Révolution culturelle chinoise et non les mots de commentaire? Il veut peut-être indiquer que le texte étant daté et révolu, le langage n’adhère plus au présent et que ces photos qui montrent l’absurdité et l’horreur d’un drame tragique peuvent renvoyer aux événements de Tian An Men. Bien que le temps passe, le drame peut se reproduire. Les images photographiques deviennent donc des témoins et des reflets de l’Histoire.

La supériorité des images est mise en évidence: le texte de Chessman “n’arrive pas à la cheville de ce qu’elle [Iris] a réussi à montrer.” (Ch 208) L’auteur répète à plusieurs reprises que les photos peuvent donner des images directes, attirantes, et qu’elles révèlent mieux que des mots. Ce qui est confirmé par une autre photo d’Iris concernant un bourgeois ficelé par des gardes rouges, “la photo est là, entière, crue, plus dure et plus parlante que tous les mots, tous les discours [...]” (SPE 571). Avec son album, Iris “avait construit une Chine qu’aucune littérature ne pouvait égaler” (SPE 746).

Nous trouvons bien d’autres épisodes qui valorisent les photographies, par exemple, “à Paris, partout: on a bien davantage besoin de nos photographies que de tous nos télégrammes!” (Ch 734) Par cette phrase un peu ironique, l’auteur insiste sur le privilège de l’information directement transmise par les images photographiques. Selon Roland Barthes, “une photographie sera pour nous parole au même titre qu’un article de journal.”

¹¹⁵ C’est pourquoi chez P.-J. Remy la photographie l’emporte largement sur le mot.

La photographie est aussi pour nos personnages un support du souvenir de la vie vécue. Rappelons-nous de l’album de photographies

offert par Lorraine lors de l’anniversaire de Simon. Cet album “raconte toute la vie” de

¹¹⁵ Roland Barthes, *Mythologies*, Seuil, “Point”, 1957, p.195.

celui-ci, et “la dernière photographie représente un vieil homme assis [...]” (Ch 311). Ces photos déploient une vie vécue et expriment la fuite du temps. Ici, la vieillesse de Simon fait écho au texte dépassé. Il n’y a que les images qui restent.

Dans le passage où M. Liu dit:

“Quoi qu’il arrive dans les années, les mois à venir, il faut que des hommes comme vous et moi, comme mon père et lui [Segalen ...] soient là, pour porter témoignage” (Ch 77),

l’auteur imagine, par une photo, l’amitié entre Segalen et le père de M. Liu. Cette photo fait évoquer en fait les thèmes de l’exil, de l’aventure humaine et du témoignage historique. De là, nous trouvons que Segalen est à la fois semblable à nos personnages et profondément engagé dans la réalité. Ainsi, il existe un lien entre le témoignage porté par l’homme et celui par la photographie.

L’auteur montre qu’en tant qu’expression, les photographies peuvent non seulement donner des images, sources de connaissances sur un pays, mais aussi susciter la sensation et la passion. Par exemple, à travers des photos sur la Chine, Ismène qui “n’a jamais vu la Chine” trouve “un goût de Chine” (Ch 598). Ce qui nous fait penser au “goût de l’Orient” que Nerval a cherché. Mais, pour le héros de celui-ci, il fallait aller au moins à Vienne pour trouver “un avant-goût de l’Orient”¹¹⁶. Cependant, selon notre auteur, il suffit de regarder des photos pour le trouver. Avec le regard, le miracle se produit, les photos sont transformées en une Chine vivante:

“le regard d’Ismène glisse sur les photos qui, peu à peu, deviennent plus vraies pour elle que la Chine qu’elles ont figée dans un instant - sépia des images anciennes - d’éternité” (Ch 509).

L’auteur souligne ainsi une représentation vivante et sensible par les images picturales, un lien entre l’éternité et l’instant: une Chine éternelle fixée dans un instant.

Pour un autre personnage, André Verviers, exilé hors de la Chine, les photos peuvent produire le même effet: “Avec les lettres et des photographies d’une Chine plus vivante encore en lui que lorsqu’il l’a quittée” (Ch 330). L’auteur insiste une fois de plus sur l’attachement du personnage à la Chine. Avec ces photos, on revient toujours à la Chine. Ces images photographiques constituent donc un lien constant entre le personnage et la Chine. Julien Gracq a bien indiqué dans *En lisant, en écrivant*: “Le souvenir est présence absolue.”¹¹⁷ Chez P.-J. Remy, les photos sont donc chargées de faire revivre le souvenir.

L’auteur utilise également des photographies pour retracer des événements historiques. Nous remarquons que les photos sur la Révolution culturelle chinoise font écho à celles des événements de Tian An Men.

“Images: ce sont des boisseaux d’images, des brassées de clichés, photos noir et blanc et couleurs que Ghislaine Blondin ramène chaque jour de ses randonnées à travers la ville.” (Ch 691)

L’auteur noue constamment le lien entre la photographie et l’acte d’écrire.

¹¹⁶ Gérard de Nerval, *Voyage en Orient* I, Garnier-Flammarion, 1980, p.84.

¹¹⁷ Julien Gracq, *En lisant, en écrivant*, José Corti, 1982, p.262.

Rappelons-nous:

“c’est aux anciennes photos d’Iris que Guillaume revient toujours. Les images qu’il a sous les yeux et son souvenir se mélangent,” et “il a réussi à écrire à nouveau.” (Ch 704)

De même que Paul Claudel a écrit un commentaire pour l’album d’Hélène Hoppenot, Guillaume, face à l’événement de Tian An Men, “se plonge dans un album de photographies de la Révolution culturelle, prises de la Chine d’hier, toutes prises par Iris” (Ch 663), et puis écrit à nouveau le commentaire que Chessman n’a pas réussi à écrire. L’auteur indique en fait que notre écriture dépend beaucoup de notre propre témoignage, c’est-à-dire que c’est grâce à une vie vécue, aux expériences acquises et aux scènes vues de ses propres yeux qu’on arrive à se mettre à écrire. Les images aident donc le personnage à retrouver le souvenir et la capacité d’écrire.

Dans l’univers de P.-J. Remy, la photographie est aussi chargée de révéler à la fois la violence et l’amour. Par exemple, à la vue d’une photo de Meilin, M. Liu pense tout de suite à sa femme rencontrée à Yan’an et mise à mort par la Révolution culturelle, “c’est un autre visage, disparu depuis si longtemps, qui lui revient à la mémoire [...]” (Ch 325). De la photo de Meilin, on est renvoyé à sa grand-mère. Entre deux générations de femmes, est-ce que leur destin est différent? A la fin de Chine, on annonce la disparition de Meilin. Est-ce que leur ressemblance porte une prédiction? En fait, à cause de ces événements politiques, M. Liu perd sa femme, et Guillaume sa fiancée. L’amour est mis en évidence dans ce même passage:

“il suffit parfois de l’image d’un visage: penché au-dessus d’Irina, Jean-Marie Erlanger la photographie. Sans trêve: un film, deux films pris coup sur coup du visage de la jeune interprète.” (Ch 713)

Pourquoi tant de photos d’un seul visage sont-elles prises? Parce que ce visage photographié représente mieux l’amour et la passion. Entre ces deux personnages, l’amour est très sincère. Il n’y a que ces instantanés qui peuvent le focaliser et le montrer clairement.

La photographie de Clawdia est bien significative. A la fin de Chine, “Chessman est parti en prenant seulement une photographie de Clawdia à vingt ans.” (Ch 655) Cette photo représente évidemment la jeunesse féminine, la beauté idéale, le bonheur retrouvé. Chessman, devenu physiquement et spirituellement impuissant, tente de survivre par cette image féminine. Celle-ci accumule tous ses souvenirs d’une vie vécue.

L’auteur fait aussi resurgir par l’image photographique toute la puissance émotive du réel. Tout le monde connaît la photo d’un Chinois qui a fait arrêter des chars près de la place Tian An Men. L’auteur montre que cette photo sensationnelle et héroïque représente une détermination du peuple chinois à lutter pour la démocratie et son indignation contre la répression. La photo possède donc le pouvoir de présenter directement le réel, de traduire la sensibilité et de susciter la sensation.

“On voit, on filme, on photographie sans fin. Des images aux quatre coins du monde, télévision sans frontières [...]” (Ch 713). Le rôle des images photographiques est ainsi souligné par l’auteur pour montrer la vérité, et lier la Chine au monde entier. L’objectif que l’auteur emprunte nous renvoie des reflets des images et nous donne une vision

perspective. La Chine est donc choisie comme une toile de fond, sur laquelle le jeu des images révèle la réalité.

1.2. Photographies: clichés de la réalité

Parmi les photographies citées dans l'oeuvre, nous remarquons que certaines comportent une signification négative. Cette négation représente évidemment l'obscurité de la réalité. Comme le cliché est une partie de la photographie, la réalité ne peut pas être montrée sans son ombre. Les images révélées par les clichés deviennent donc des reflets de la réalité et de la société.

L'appareil de photos lui-même se dédouble entre l'artiste et la réalité. Il est considéré comme le cerveau de l'être, et les photos, comme un laboratoire du regard. Dans De la Photographie considérée comme un assassinat, l'auteur souligne aussi le rôle des photos pour révéler les vices humains et méditer sur la vanité de l'homme et sur le non-sens de la vie.

En effet, notre écrivain tente de tout capter et de tout montrer par un jeu sur le clair-obscur. Voici son intention d'exposer le monde: "Mon plus cher désir: pouvoir tout montrer. Mais autrement." (Ch 279). Mais comment montrer autrement? Comment montrer la réalité? Il faut sans aucun doute exposer non seulement la beauté, mais aussi la laideur. C'est justement à travers cette face négative qu'on peut percevoir la profondeur de la réalité. L'exemple où Iris parle de la Tamise l'explique bien:

"il faudrait, bien sûr, photographier tout cela autrement. Pouvoir montrer à la fois le fleuve et les morts, les noyés qui sont dans le ventre du fleuve." (Ch 279)

Le paysage naturel se lie ainsi avec la mort. Quand on regarde la beauté de ce fleuve, il faut savoir que celui-ci peut avaler des êtres. Iris essaie de montrer l'intérieur du fleuve: l'autre face de la réalité. L'auteur révèle dans Chine: "Ce que Iris sait le mieux photographier, c'est l'horreur, la misère, le crime et la mort." (Ch 103) En fait, Iris est un des personnages qui sait percevoir l'enfer de la réalité. Par ses photos, elle peut non seulement "porter témoignage" (ibid.), mais aussi révéler l'autre face. Regardons ces photos prises par Iris lors de la Révolution culturelle chinoise:

"Ce sont des images en noir et blanc d'une insoutenable cruauté: vieillards battus, enfants qu'on couvre de crachats, pancartes infamantes au-dessus d'étudiants, de professeurs [...]" (Ch 102) "Un cliché que [Guillaume] connaît bien: ce vieux couple photographié devant la gare de Pékin, en mai 1966, et la foule de gosses qui lui crachent dessus ..." (Ch 663) "Image en noir et blanc; le noir qui paraît plus clair parfois que le blanc, insoutenable: blanc d'un mur badigeonné des caractères qui veulent dire mort, haine, famine, ordure." (Ch 208)

...

Ces photos montrent et révèlent évidemment l'envers de ce qu'était cette Révolution culturelle chinoise. Captées par un objectif, ces images choquantes qui défilent sous nos yeux donnent un effet cinématographique: révélation et sensation directes. La négation totale de cette révolution se confirme bien avec le jeu des images de l'auteur.

Dans Désir d'Europe, l'auteur évoque de la même manière la haine, la violence, l'horreur et la guerre. Par exemple, un album du pensionnat polonais montre que "chacun

de ces jeune morts était beau” (DEu 109); sur des photos des années 1937 ou 1938, il y a les “visages d’enfants heureux qui souriaient à l’objectif”, mais “tous étaient morts six ou sept ans plus tard ...” (DEu 150); et “la photo des ‘amants de Sarajevo’: deux enfants tués, enlacés à jamais sur la berge grise d’un fleuve sanglant.” (DEu 547) Ces images des enfants morts sont très marquantes. Elles révèlent silencieusement le malheur humain, la cruauté de la violence, l’absurdité de la guerre. La réalité historique s’expose ainsi à travers ces photos.

Baudelaire a dit sur Delacroix: “C’est non seulement la douleur qu’il sait le mieux exprimer, mais surtout, - prodigieux mystère de sa peinture - la douleur morale.”¹¹⁸ Nous y trouvons une ressemblance avec les personnages-photographes de P.-J. Remy. Par exemple, Iris, “elle seule savait photographier la douleur” (Ch 617). Quant à Claire, “elle sait saisir le dedans des choses [...], elle sait maîtriser cette douleur” (PCCA 106). Delacroix a exprimé la douleur humaine par ses peintures tandis qu’Iris et Claire le font par leurs images photographiques.

Regardons maintenant l’album constitué par Iris pour le vieux banquier chinois K.C.Chen. Dans cet album, nous trouvons “des gamines de treize ans, nues, plus que nues ...” (Ch 319) Ces images muettes révèlent en effet l’absurdité et l’érotisme de l’homme. Martyres, ces gamines sont traitées comme des objets. Et la comparaison du sourire de ces gamines avec celui d’un condamné tordu (cf. Ch 319) nous renvoie aux thèmes de l’innocence et de la bassesse. L’auteur mentionne à maintes reprises ces images des enfants maltraités:

“Ces photos, photos d’enfants tristes ou battus, petites filles, petits garçons, enfants nus, enfants qu’on a payés pour cela [...]. Ces corps rompus, déchirés, déchirés et déchirants.” (Ch 724)

La récurrence de ces images montre non seulement l’indignation de l’auteur, mais aussi sa manière d’exposer les vices de l’homme et les réalités crues de la société.

Sous la plume de notre auteur, Iris qui peut “saisir l’intérieur des êtres et celui de la société ne fait que tout garder, scrupuleusement, aveuglement ...” (Ch 518) Ce qu’elle veut, en fait, c’est tout capter et tout montrer. C’est exactement comme ce que fait notre auteur, qui ne cesse de saisir des images et d’en montrer. D’ailleurs, certaines images jouent un rôle essentiel pour caractériser le personnage de Chessman.

Dans Chine, Iris a photographié Chessman ivre ou endormi à trois moments différents: l’écrivain en mal d’écrire; l’écrivain qui venait de brûler tous ses manuscrits; l’écrivain qui attendait la fin de ses jours.

“Images, clichés, photos toujours dérobées, volées au visage qu’elles ont violé, au mort lui-même dont elles figent l’empreinte: John Chessman, ivre mort [...].” (Ch 518).

Ces images de Chessman, mort-vivant, traduisent l’impuissance de cet écrivain. Celui-ci qui n’arrive pas à finir son roman, se trouve soit dans un état de l’ivresse, soit dans son rêve: “toute paix retrouvée qui, simplement, dort” (Ch 616). On se demande ici si l’auteur veut dire que Chessman cherche une solution dans son ivresse ou son rêve. Après avoir détruit ses manuscrits, Chessman, hanté longtemps par son roman, semble soulagé.

¹¹⁸ Armand Moss, Baudelaire et Delacroix, A.G. Nizet, 1973, p.111.

Mais, que signifie ce soulagement? L'échec de l'écriture renvoie en fait à celui du personnage. A la fin du roman, on trouve que "le visage de John Chessman endormi sous les bandelettes d'une momie subitement apaisée est bien celui d'un mort." (Ch 749) Ces images calmes montrent bien la fin d'un homme impuissant. Il est clair que, sans pouvoir écrire, ce personnage est condamné à mort.

Chez l'auteur, une image photographiée peut hanter des personnages et susciter la vengeance. Prenons l'exemple de la photo d'Emily gardée par Chessman pendant un demi-siècle. Cette photo, donnée plus tard au personnage de Mulley, lui rappelle constamment "l'image de la petite fille atrocement éventrée sur le rebord d'une route" (Ch 490). Hanté toujours par cette image, Mulley finit par tuer l'assassin: le Baron. Par le biais de cet épisode de l'image, l'auteur met en évidence l'innocence de l'enfant, l'hypocrisie de l'homme et sa face farouche.

La photo peut également traduire la haine d'un fils pour son père. Rappelons-nous le cas de Paul. Celui-ci dépose sur une sorte d'autel la photo de son père qu'il avait "froissée", "déchirée" et puis "recollée". Cette photo "à peine reconnaissable" (Ch 556) concentre toute la haine de Paul, victime de l'inceste et de l'abandon. C'est la photo qui le mène plus tard à tuer son père. A travers la photo se révèlent ainsi l'absurdité humaine et le martyre de l'inceste.

Si un autre trait donné par la photo attire notre attention, c'est la rencontre de l'art et de la chair, c'est-à-dire, un mélange de l'image avec le corps de femme. Nous pouvons citer l'exemple du personnage de Serge qui photographie des jeunes filles et fait l'amour avec elles. Serge "collectionne les photos de femmes [...]" (Ch 454). Il court, comme Don Juan, de femme en femme. L'image de femme s'associe en fait avec celle de Chine, puisque c'est à travers des Chinoises que Serge essaie de connaître la Chine et écrire son livre: "ce sont des visages de femmes chinoises, des corps de jeunes chinoises dont, tiroir après tiroir, il accumule les images." (ibid.) On remarque également l'ambiguïté de ce personnage (insolent et franc, plaisir physique et plaisir d'écrire ...) et celle de la Chine (éternelle et inaccessible).

Il existe ainsi un paradoxe entre l'art et l'érotisme. On se rappelle que chez Huysmans, l'art et l'érotisme se traduisent par un rapport corrélatif. On se demande s'il y a, dans ce cas-là, un point commun entre P.-J. Remy et Huysmans. Il y aurait peut-être une différence: par le biais de l'érotisme, l'un insiste sur la révélation de la réalité et la source de l'écriture; l'autre, plutôt sur l'imaginaire. D'après notre auteur,

"peut-être que la pornographie est tout simplement la représentation très crue d'une réalité dont le réalisme, précisément, dérange." (PCCA 106)

En somme, P.-J. Remy tente de montrer, par l'art photographique, des vices et des besoins de l'homme, ainsi que des images négatives de la réalité: la guerre, la violence, les attentats, l'absurdité, la vulgarité, l'érotisme ... Ces images assurent la communication, la perpétuation de la vérité et la transmission. Elles nous permettent d'avoir une vision plus réelle pour percevoir la profondeur de la réalité.

1.3. Photographies: moyen d'imagination

Le rôle de photographie dans la littérature est affirmé chez bien des écrivains. Selon

Armand Hoog, "la photographie est évidemment pour Proust l'un des moyens, le seul peut-être, de la possession imaginaire."¹¹⁹ Pour P.-J. Remy, la photographie est également jeu d'images et moyen d'imagination, par lesquels son écriture ne cesse de s'enrichir.

Tout au long d'Un Cimetière rouge en Nouvelle-Angleterre, la photographie de Millie, jeune fille morte, joue un rôle décisif. Elle devient en fait l'égérie de Julian, vieil écrivain français, exilé en Amérique. Du fait que cette photo est toujours "sur la table de travail de Julian" (CRNA 49), un lien intime se noue entre la jeune fille et l'écrivain. Pour Etienne, jeune écrivain qui entreprend une biographie sur Julian, cette photo représente en quelque sorte la vie de son interlocuteur. En fait, cette fameuse photo finit

"par s'installer au premier plan de cette fiction que, sous couvert du récit de la vie de l'un que l'autre sollicite, deux hommes ont commencé à s'inventer." (CRNA 99)

Voici l'importance de cette photo: elle est la source de création, le jeu d'images, le moyen d'imagination. Autour de cette photo, se déroule ainsi tout le récit: le duel entre les deux écrivains, entre la vie et la mort, entre la fécondité et la stérilité de l'écriture. De la photographie à l'écriture, l'auteur évoque en réalité le processus de sa propre imagination puisque Millie est une fausse idole, et qu'elle ne sert qu'à l'écriture. A l'un de ses protagonistes, notre auteur prête sa parole:

"l'art, comme les femmes, fait partie du domaine de vos imaginations et je crois comprendre que les unes ne vont pas sans l'autre." (CEA 136)

C'est pourquoi chez P.-J. Remy il y a toujours une alliance entre la femme, l'art et l'écriture. Par la photo de Millie, l'auteur suscite en quelque sorte notre curiosité ou notre imagination sur l'identité de cette fille, sa relation avec le vieil écrivain, son tombeau au Cimetière rouge, etc.

Dans La Vie d'Adrian Putney, poète où le héros Richard Dowds cherche, moyennant une photo, la maîtresse d'un poète célèbre, l'auteur met également en jeu l'identité de la femme en photo et celle d'une vieille clocharde. Fondé sur l'imagination, tout le récit est entrepris à répondre à la question: "Cette clocharde est-elle bien la maîtresse du poète?"

Dans La Vie d'un héros, nous ignorons l'aspect physique du personnage d'Antoine puisque sa figure est effacée sur toutes les photos. Le mystère suscité par ces photos entraîne donc une quête du père, dans laquelle se déroulent et se mêlent les intrigues. En menant cette quête, le héros Xavier découvre finalement le vrai visage de son père. Ainsi, la photographie devient le fil conducteur du récit, imprégné dans le jeu de l'imagination.

Quant au narrateur de Rêver la vie, il nous propose, lors de la première rencontre de sa mère et de son oncle paternel, d'essayer de

"l'imaginer, de la mettre en scène non sur un plateau de théâtre ou de cinéma, mais sous l'objectif attentif de l'un de ces photographes d'aujourd'hui." (RV 276)

Pourquoi l'auteur insiste-t-il sur l'objectif? Ce serait peut-être pour obtenir dans notre imagination des images plus proches, plus claires ou plus précises. En fait, l'objectif peut capter des aspects sentimentaux des amoureux et révéler leur amour. L'auteur nous

¹¹⁹ Armand Hoog, Le Temps du lecteur, PUF, 1975, p.261.

laisse observer ces deux personnages, ou plutôt imaginer leur rencontre et agrandir leurs images. A travers l'objectif, le champ d'imagination est ouvert puisque tout le récit est imaginaire, ce qui correspond parfaitement au titre de ce roman. Donc, les images saisies ou imaginées renvoient au jeu d'écriture.

Dans Salut pour moi le monde, il y a un passage où le héros a photographié au parc de Nymphenburg des oeuvres d'art:

“Ces tableaux, ces images, ces statues dont je voulais garder la trace et que je photographiais avec le zèle attentif d'un amoureux fou.” (SPMM 29)

Nous savons que les objets d'art du Musée imaginaire ont été réduits par Malraux à la représentation photographique. En saisissant par des images picturales la trace de l'art et de l'Histoire, P.-J. Remy nous propose une fois de plus un jeu d'imagination. Nous remarquons évidemment un lien important entre les photos prises par le protagoniste et la “Tétralogie” de Wagner. Par exemple, l'une des photos prises à Ellingen représente “Apollon et Daphné” (SPMM 114). Nous savons qu'Apollon est le dieu de la musique, et que Daphné symbolise la beauté et l'amour impossible puisqu'elle s'est transformée en laurier. En ce qui concerne “la fresque photographiée: Pan et Psyché” (SPMM 115), nous pourrions dire que Pan possède la puissance, et que Psyché représente la destinée de l'âme humaine et la souffrance. Il est clair que toute la “Tétralogie” de Wagner évoque l'amour impossible, la souffrance, la violence, le drame. C'est pourquoi à la fin de cette “Tétralogie”, on réclame l'âme humaine et la rédemption par l'amour. Ainsi l'auteur met l'accent sur la photographie.

Lisons maintenant la description de la photo d'Henriette, héroïne de Qui trop embrasse:

“[...] dans le flou du visage, les yeux qui regardaient de côté et la bouche plus nette semblaient poser une question.” (QTE 92)

la description est si brève qu'on ne connaît pas le vrai visage de cette femme. Tout au long du livre, la question se pose ainsi: “Est-elle vraiment la fille du narrateur?” Une fois de plus, l'auteur joue avec la photo.

Selon Roland Barthes, “l'image devient une écriture” ¹²⁰, P.-J. Remy reprend cette idée dans son oeuvre où il souligne constamment l'importance de ce lien. Dans Le Sac du Palais d'Été, tout en feuilletant un vieil album de photos, Guillaume comprend ce qu'il est venu chercher à Pékin (cf. SPE 168), et puis “à la lumière de ce passé terni, accumule maintenant les idées, des mots” pour “préserver de l'oubli des mémoires ingrates” (SPE 694). L'expérience propre de l'auteur constate bien ce passage. Grâce à un vieil album de Chine, il a réussi à écrire Le Sac du Palais d'Été; de nombreuses photos prises en Allemagne lui ont donné l'idée d'écrire Des Châteaux en Allemagne ¹²¹.

Baudelaire a dit dans le Salon de 1859: “La photographie nous donne toutes les garanties d'exactitude (ils croient cela, les insensés!)” ¹²² Il a en fait révélé le piège de

¹²⁰ Roland Barthes, Mythologie, p.195.

¹²¹ cf. Entretien avec P.-J. Remy du 2 juillet 1993, p.430.

¹²² Baudelaire, “Salon de 1859”, Oeuvres complètes II, Pléiade, 1975, p.617.

l'instantané: jeu des images. Par

exemple, la photographie d'une voiture prise à grande vitesse peut donner une impression de fixité, tandis que la statue de "l'Homme qui marche" de Rodin présente un mouvement. L'art est effectivement transfiguratif. Il peut donner à la fois la vérité et le mensonge. On se souvient ici d'une phrase de Le Clézio:

"L'art est sans doute la seule forme de progrès qui utilise aussi bien les voies de la vérité que celles du mensonge."¹²³

Cette phrase fait écho à ce que P.-J. Remy a dit,

"Je crois que la photographie, c'est la vérité instantanée qui est peut-être un mensonge absolu", et "avec la photographie, on fait ce qu'on veut."¹²⁴

Par le jeu de la photographie, on peut masquer la vérité et devenir un autre. Prenons l'exemple du personnage de Miguel Carros,

"une photo de lui-même à vingt ans: pour un dîner de fêtes, il s'était fait le masque imaginaire d'Isidore Ducasse, comte de Lautréamont." (Ch 408)

Sur la photo et sous le masque, Carros n'était plus un homme d'action, ni un tueur, il est devenu un poète célèbre. Il en est de même pour le peintre Cyril qui, déguisé en poète, s'est fait photographe (cf. DEu). Le jeu de la photographie met en question l'identité de ces personnages. Il montre la complexité de leur caractère et la dualité de leur vie.

L'expression par l'image photographique illustre l'art de montrer

l'extérieur pour révéler l'intérieur. Il faut donc connaître l'autre face de ces images apparentes. La photographie devient effectivement une forme d'expression par laquelle l'auteur évoque notre relation avec l'art. Or, selon Baudelaire, la photographie n'a pas accès au "domaine de l'impalpable et de l'imaginaire," à "ce qui ne vaut que par ce que l'homme y ajoute de son âme ..." ¹²⁵ D'après lui, la photographie est un art mineur par rapport à la peinture qui révèle et exprime le travail du peintre. Selon notre auteur, la photographie peut également métamorphoser l'âme humaine, présenter le jeu de mensonge et de vérité. Elle a la même valeur que la peinture, à laquelle la référence est constante.

2. La Peinture

"Au - delà de tous les tableaux." - Giorgio De Chirico "[Les tableaux] constituent pour moi une sorte de musée imaginaire de toutes mes passions". - P.-J. Remy (NDF 39)

Tout le monde sait que Balzac s'est fait peintre de sa société. Il était Delacroix dans La Fille aux yeux d'or; il a peint un intérieur flamand dans La Maison du chat qui pelote; il se voyait comme Rembrandt pour certaines figures d'usuriers, comme Raphaël pour celles

¹²³ J.-M.G. Le Clézio, L'Extase matérielle, Gallimard.

¹²⁴ cf. Entretien avec P.-J. Remy du 2 juillet 1993, p.430.

¹²⁵ Baudelaire, "Salon de 1859", Oeuvres complètes II, Pléiade, 1975, p.619.

des femmes; il travaillait à l'italienne pour le portrait de Massimila Doni ... On pourrait citer encore des croquis, des silhouettes, des caricatures dans ses "Etudes de moeurs" et des "fresques" dans ses grands romans.

Le milieu visuel que reflète par privilège la peinture revêt également des aspects particuliers dans l'oeuvre de P.-J. Remy, où elle ne rappelle pas seulement le souvenir des choses vues, mais représente aussi un monde signifié. Le romancier qui utilise des références picturales dans son écriture tente de nous montrer sa perception sensible à l'art et à l'expression des idées. S'il met constamment l'accent sur l'art pictural, c'est non seulement pour évoquer sa passion artistique, mais aussi pour donner un jeu d'images et insister sur leur signification dans un monde à la fois réel et imaginaire. Les valeurs picturales auxquelles l'auteur accorde beaucoup d'importance trouvent refuge dans le monde des arts. L'écrivain nous les présente comme riches de sens.

La présence de l'art pictural dans les textes démontre bien que, la peinture étant un double du langage, elle est chargée de préciser la figure de la femme, l'espace transfiguré, le temps retrouvé. Il y a une fusion entre le réel et l'imaginaire. La peinture est donc pour P.-J. Remy le prétexte à l'imagination, à la composition et à la rêverie puisqu'il veut créer son "musée imaginaire".

Parmi de nombreuses peintures citées par notre écrivain dans son oeuvre, nous pouvons distinguer essentiellement trois catégories: femmes en peinture, peinture chinoise, tableaux et fresques.

2.1. Les Femmes en peinture

Presque toutes les héroïnes de P.-J. Remy sont liées à la peinture. Notre romancier pourrait être considéré comme peintre de femmes, dont il s'applique à la description en mêlant leurs figures avec des portraits de références. Dans la plupart des cas, les figures féminines se voient semblables. Pour P.-J. Remy, les femmes sont en quelque sorte des images de tableaux, dont il cherche à saisir les traits et sur lesquels son imagination projette des désirs et des rêves. La femme est comme peinture et la peinture comme femme, l'une dans ou par l'autre reflétée et exaltée. Nous remarquons évidemment le goût de P.-J. Remy en matière de beauté féminine et l'inspiration des oeuvres d'art pour son imagination.

Notre romancier fournit souvent des éléments peints pour une approche du rapport que le personnage entretient avec le tableau. Par exemple, pour décrire l'héroïne d'Ava, il a recours "à Véronèse, à Tiepolo, à Georges de La Tour" (A 14), à "Niccolo dell'Abbate" (A 16), à "Ingres" (A 52) et à bien d'autres. Voici la description détaillée du personnage d'Ava:

Ava est tantôt comme Lucie peinte par Tiepolo, "elle a les yeux clos mais fatigués, les paupières battues, les lèvres entrouvertes" (A 14), tantôt comme une Vierge de Bellini, dont le visage est "lisse" et "poli", "aplani, très doux, nappe blanche et sans mystère" (A 57). Les épaules d'Ava sont comme celles de la femme peinte sur la fresque de Tiepolo: Apothéose de la famille Pisani, "à la fois rondes et carrées, doucement solides, trapèze idéal aux courbes pleines, géométrie dans l'espace" (A 33). Nous retrouvons les seins d'Ava peints par Niccolo dell'Abbate dans "le tableau de la continence de Scipion" (A 16).

Egalement, Ava, “c’est ce portrait de la Fornazina dans le tableau d’Ingres, la Vénus de Dresde [...]” (A 52). En fait,

“rien ne peut alors la représenter avec le plus d’exactitude que le tableau de Jean Cousin, dit ‘Cousin le père’ [...] c’est la célèbre Eva Prima Pandora” (A 80).

P.-J. Remy nous décrit d’une manière très précise une Ava charmante et séduisante, symboliquement représentée par ces toiles. Les traits caractéristiques d’Ava s’esquissent en se mêlant avec ceux des images. Le corps d’Ava que ces tableaux illustrent suscite le désir. Identifiée aux figures féminines de ces tableaux célèbres, la comédienne Ava se voit comme une Ava au comble de la beauté féminine, une Ava à multiples formes, une Ava au reflet de l’art. Ainsi, elle devient pour les personnages la femme unique, idéale et éternelle. Le romancier met en évidence la médiation du mythe féminin pour l’intégrer au travail de l’artiste. Pour présenter une Ava tout entière, il faut reconstituer cette figure en réunissant les éléments disjoints par le travail du texte.

Certains des protagonistes de P.-J. Remy associent eux aussi la femme à la peinture. Le narrateur de *La Vie d’un héros* considère toutes les femmes qu’il a rencontrées comme les figures féminines qu’il a parfois trouvées dans un tableau ou dans une fresque (cf. VUH 452). Le vieil écrivain Berger se rappelle le “profil de déesse égyptienne” (FDP 125) de sa femme. Dans *Comédies Italiennes*, Jean remarque aussi qu’Antonia possède des traits peints, comme “un tableau” (CI 35): elle a “les transparences de ces Madones-enfants” (ibid.), elle ressemble à “la Sainte Ursule de Carpaccio” (CI 38) et à “ces princesses florentines dont la peinture de la fin du Moyen Age décorait à l’infini des salles obscures.” (CI 264) En effet, tout comme Ava, Antonia se trouve partout:

“Antonia nue une éponge à la main, c’est le monotype de Degas [...]; Antonia qui repose accoudée sur son lit, c’est Goya, c’est Titien, c’est Giorgione” (CI 416).

Finalement, le romancier nous présente une Antonia qui est le reflet confus de toutes les femmes.

Nous nous demandons pourquoi P.-J. Remy et ses héros évoquent tous la figure féminine par le biais des tableaux. Pourquoi cherchent-ils tous l’image de la femme dans la peinture? Quelle est la signification de cette incarnation de la femme dans l’art pictural? Nous trouvons la réponse dans l’affirmation du narrateur d’Ava:

“Ava n’existait que pour moi. Que par moi. Sur les murs d’Urbino ou de Pérouse, de Crémone, c’est moi qui l’ai peinte à la fresque [...] Je l’ai inventée comme on invente une formule magique, une écriture nouvelle.” (A 263)

De ce fait, le romancier, identifié à l’artiste, crée une héroïne mêlée à l’art. C’est une réécriture de figure féminine puisque Ava a été déjà peinte par bien d’autres artistes. P.-J. Remy met en question la problématique de création. Comment créer ou recréer? Le texte d’Ava en donne un exemple. L’écrivain recourt à la peinture pour souligner l’effet de cette succession d’images sans transitions qui constitue le livre. De l’ensemble d’images sort une espèce de vibration liant étroitement les images et les impressions visuelles. Grâce à l’art, l’artiste-écrivain la fait entrer et durer dans notre mémoire.

Dans l’oeuvre, les femmes telles que Ava, Pandora, Hélène sont systématiquement présentées par les toiles, toujours confondues et renvoyées au mythe. Car ces femmes se voient comme une sorte d’hymne à la fois à “l’éternel féminin” (ADR 457) et au génie

féminin. Le monde s'incarne dans le mythe de femmes qui le renvoient à l'homme par l'intermédiaire de leur beauté, de leur jeunesse et de leur inspiration. Notre écrivain renouvelle, à sa manière, les mythes antiques en puisant dans le fonds ancien des légendes, des images et des signes afin d'y insérer ses propres intrigues et ses personnages. Les femmes peintes deviennent donc les médiatrices entre l'écrivain et l'œuvre. C'est pourquoi François Nourissier considère P.-J. Remy comme "voleur de légendes"¹²⁶. Effectivement, notre romancier sait profiter des images mythiques et légendaires pour reproduire ses propres variations. Selon lui, l'incarnation d'une beauté mythique ou légendaire vise à rassembler en un seul corps l'éternité de la femme et le génie de la création. L'éternité féminine rassure en fait l'écrivain dans sa création.

La peinture, aux yeux de P.-J. Remy, a pour but partiel d'exprimer la beauté féminine. C'est pourquoi il décrit souvent les portraits de ses personnages féminins à l'aide de tableaux. Voici un autre exemple:

"Sylvia est aussi mince et blonde, anguleuse, aux pommettes saillantes et aux yeux d'un vert liquide dans une peau dorée, qu'Antonia est brune et blanche, tièdement ronde, aux yeux sombres [...] elles [semblent] bien les deux reflets d'une même beauté, Giorgione et Botticelli, Titien ou Tiepolo face à Pisanello, au plus grand Dürer." (CI 249)

Ces deux filles n'ont pas le même type, elles représentent différents styles, formes et couleurs. La beauté féminine n'est pas unique, mais multiple. Elle est aussi différentes chez les femmes que dans les tableaux divers.

Dans l'univers romanesque de P.-J. Remy, la peinture est destinée à représenter toutes les figures féminines. Nous pourrions dire que chez lui, il n'y a pas de différence sociale entre les femmes puisqu'il les a toutes mises sur le même plan. Qu'elles soient Vierge, Sainte, nymphe, actrice, romancière, clocharde, voire prostituée, nous retrouvons toujours leur image dans des tableaux. Ce qui compte pour notre auteur, c'est leur figure féminine et l'inspiration qu'elles font naître.

Ainsi, nous avons l'image d'une clocharde comme celle d'une figure de tableau. L'écrivain met en évidence la "ressemblance miraculeuse entre la jeune femme du tableau d'Augustus John et la clocharde" (VAPP 58) et le rapprochement de celle-ci avec "une reproduction du tableau qui figurait sur la jaquette d'un livre." (ibid. 94) Sous sa plume, cette clocharde devient tantôt la déesse romaine Minerve, tantôt la belle et pure Ariane, et même la Vierge:

"Elle avait l'aisance souveraine d'une Minerve qui aurait emprunté la grâce et la fragilité d'Ariane. Son allure aussi était celle d'une déesse, d'une sorte de Vierge guerrière de l'esprit" (ibid. 98)

Nous remarquons ici une évolution évidente de cette clocharde: d'une pauvre femme, abandonnée par la société, à une vierge qui occupe une place respectable; d'une vieille femme à une jeune beauté; d'une femme ordinaire à une figure artistique. Chez P.-J. Remy, la déesse ou la Vierge peut devenir une femme ordinaire, tout comme les autres femmes qui sont en mesure d'éveiller l'inspiration d'un homme et de lui donner un sentiment de plénitude, de joie, de sérénité. Il est clair que, par le biais de cette clocharde,

¹²⁶ François Nourissier, "Pierre-Jean Remy, voleur de légendes", *Le Figaro magazine*, N°17055, 12 juin 1999, p. 130.

le romancier met en valeur toutes les figures féminines.

Pour montrer à la fois la tendresse de l'amour sincère et la souffrance de l'amour impossible, notre écrivain associe le portrait de Marie-Thérèse à celui de Mme Berthelot peinte par Armand Pont (RV 60). Ce personnage de Marie-Thérèse a un mari qui cherche toujours sa bien-aimée, et un amant qui est son beau-frère, ainsi qu'un bébé qui va naître. De ce fait, la peinture reflète tous les sentiments qui habitent cette femme.

Cet exemple pourrait paraître paradoxal: le tableau mentionné n'est pas décrit en détail. En revanche, un enchaînement d'épisodes qui préparent et disposent soigneusement Marie-Thérèse à la contemplation est un indice qui fait d'elle une figure possible de peinture.

Il en est de même pour le portrait d'Hélène. L'auteur n'a pas décrit son aspect physique en détail. Nous retenons seulement une Hélène qui s'en va, qui a l'air de chercher la liberté (cf. RH). Le poète nous invite probablement à contempler les images et à imaginer la scène.

Lucie, peinte par Tiepolo, représente l'héroïne Ava avec "les yeux clos mais fatigués, les paupières battue, les lèvres entrouvertes" (A 14). Cette toile porte sur elle les marques de la beauté, de la sensualité et de la fatigue. Ces marques semblent renvoyer à des manifestations psychologiques, traits déposés sur le personnage dès le début du récit. Car Ava se sent fatiguée à la fin du roman. L'écrivain indique cette fatigue par le biais de la toile.

Selon Diderot, la peinture est tout comme "l'art d'aller à l'âme par l'entremise des yeux" ¹²⁷. Stendhal a également demandé "une âme à la peinture" ¹²⁸. Quant à P.-J. Remy, il fait revivre l'âme de la peinture et donne vie aux images immobiles puisque celles-ci suscitent par le regard l'imagination et font naître le texte.

Ainsi chez P.-J. Remy, le tableau est personnifié et la femme peinte reprend vie. Elle devient "une amie, une confidente, un souvenir, un regard" (NDF 19). Dans La nuit de Ferrare, le héros ressent la tendresse du regard interrogatif de la femme peinte (NDF 15). La "contemplation" étant réciproque, elle constitue une forme de conversation intime entre le héros et la toile (NDF 17). C'est lui-même que le héros contemple en fait "au miroir des yeux et du corps de Mathilde aux bras levés" (ibid.). Le tableau présente un sujet de méditation sur le personnage lui-même et sur sa signification. Rester seul et silencieux devant la femme peinte permet à ce héros de méditer, de se trouver lui-même et d'être éveillé par les images à force de contemplation.

La vie de ce héros et sa relation avec l'épouse se révèlent également par la toile qui indique clairement leur non-communication et leur crise. Pour le héros, la toile est "plus chère" à son cœur que sa femme qui ne l'aime guère et qu'il n'aime plus (ibid. 41). C'est seulement devant la toile de Mathilde qu'il trouve un peu de repos quand la présence de sa femme, pourtant si loin de lui, lui pèse encore trop (ibid. 219). Par le biais de la femme peinte, l'écrivain souligne le jeu de présence et d'absence. La toile l'emporte largement

¹²⁷ Diderot, "Salon de 1765", Oeuvres complètes, Assèzat-Tourneux, t.X. p.376.

¹²⁸ Stendhal, Mélange d'art, Le Divan, 1932, p.45.

sur l'épouse, dont la présence est niée aux yeux du héros. Bien que Mathilde soit peinte et immobile, sa présence règne partout et marque des valeurs. En réalité, ce tableau est doublement représenté. A travers Mathilde peinte à quinze ans, l'auteur nous invite à contempler l'image de cette jeune fille, multipliée par tant d'autres, à suivre le passé mémorisé et à connaître le danger de la violence.

Le tableau de Mathilde représente donc pour le héros-narrateur "le centre, le lieu géométrique" (ibid. 101) vers lequel convergent tous ses désirs et ses attentes. La peinture devient ainsi chez ce personnage la vie et la raison d'être, le souvenir du passé et le sujet principal du récit.

Pour P.-J. Remy, l'enjeu est que le tableau représente une rencontre avec des signes et que les images picturales constituent une force créatrice. L'écriture n'est qu'un moyen d'approche. L'art est le désir de production d'une oeuvre verbale, fondée sur le signifiant imaginé et les figures picturales. Ainsi, la corrélation entre la peinture et la femme nourrit sans cesse l'imagination de notre écrivain. Ce qui est déjà affirmé par un de ses personnages: "L'art, comme les femmes, fait partie du domaine de vos imaginations et je crois comprendre que les unes ne vont pas sans l'autre." (CEA 136)

2.2. La Peinture chinoise

A. La Peinture sur verre: portraits de femmes

Dans plusieurs romans, notamment dans Chine, les portraits de femmes peints et fixés sur verre sont maintes fois mentionnés. L'art de ce genre de peinture a été introduit en Chine au XVIII^e siècle par les Jésuites. Pourquoi le romancier y met-il l'accent? Que veut-il nous révéler? Que signifie le portrait miroitant?

La peinture sur verre représentant à la fois le portrait peint et l'image reflétée par le verre, nous sommes invités à entrer dans un jeu des images, par lequel le romancier souligne sans doute la figure double de la femme, sa fascination, sa transfiguration et sa transposition. Nous y trouvons comme les personnages un mélange de la sensation, des sentiments et de la mémoire.

Dans Toscane, "le visage d'un portrait de prostituée attire" (T 148) l'attention du héros. Ce portrait est bien celui sur verre. De même que très significatif est le voyage effectué par ce héros en Toscane, le portrait de femme est chargé de lui rappeler le passé et de lui réveiller l'esprit puisque tout l'accent du récit est mis sur l'énergie récupérée et le temps retrouvé.

"Ces peintures sur verre vont par paire" (Ch 83), et c'est "deux fois la même femme" (QTE 205). Le jeu du double est une fois de plus mis en évidence. Chez P.-J. Remy, l'homme est constamment double, il en est de même pour la femme. Dans Chine, l'épisode de la fameuse paire de femmes peintes est significatif: l'une est cassée, morte¹²⁹, l'autre est retrouvée vingt ans après¹³⁰. Le fixé sur verre cassé pourrait prélude à

¹²⁹ cf. Marianne en a cassé une que Guillaume avait achetée vingt ans plus tôt lors de son premier séjour en Chine.

¹³⁰ cf. Guillaume l'a retrouvée lors de son deuxième séjour à Pékin.

l'échec du premier séjour ¹³¹ et la crise de rapport entre Guillaume et Marianne; le fixé retrouvé représente probablement le commencement du nouveau séjour à Pékin. Il y a ainsi un lien établi entre la femme et l'homme, entre la peinture et le personnage, entre l'espace et le temps.

Dans Chine, la peinture sur verre a effectivement pour fonction de faire revivre le passé. Pour Guillaume, "c'est le coup de foudre" de découvrir

"l'une de ces peintures sur verre exposées dans la vitrine: une jeune femme en bleu, le sourire lointain, ironique, sensuel, enjôleur ..." (Ch 83).

A la vue de cette peinture, les souvenirs de son tout premier séjour à Pékin émergent chez ce héros. Nous trouvons facilement le même cas chez Jacques Benoist:

"au mur, la petite chinoise fixée sous verre de Liu Li Chang a bien le sourire de toutes celles qu'il a croisées à travers l'Asie" (Ch 182).

Le portrait de femme sur verre rappelle en fait aux personnages le souvenir d'une vie exilée. Ce qui révèle évidemment que tout le roman, fondé sur le thème de l'exil, montre la tentation chinoise constamment renouée avec le passé.

Chez le personnage Simon,

"tout un mur était occupé de ces étranges figures aux gestes figés dans une position admirablement artificielle qui les rendait plus irréelles encore, plus loin de la petite fille qui avait servi de modèle au peintre naïf" (Ch 83).

En réalité, nous ne connaissons pas la description détaillée de ces femmes peintes. Par une série d'adjectifs "étrange", "artificielle" et "irréelle", l'écrivain nous évoque le portrait marqué d'une image figée et fausse. On peut trouver également la focalisation sur l'image déformée. La femme qui n'est plus ce qu'elle était a perdu son identité. Elle est devenue en quelque sorte un objet décoratif ou un personnage qui jouait une comédie sous un déguisement, ce qui a vivement suscité l'imagination et la rêverie du protagoniste qui contemplait ce genre de portraits. En effet, on se trouve devant une peinture où se confondent le réel et l'irréel. Selon P.-J. Remy, la vie étant mouvante et changeante, nous n'avons pas seulement un visage, mais plusieurs. D'où le jeu de portraits proposé par le romancier.

D'après Henri Michaux, la peinture "possède la faculté de réduire l'être signifié" ¹³². Effectivement, la femme de P.-J. Remy est sans cesse représentée et réduite à une image picturale. Le verre peut renvoyer une vision transparente. Au-delà de la jouissance esthétique, au-delà de la vision pour l'oeil, la peinture sur verre transpose la femme.

"Meilin a bien cette beauté triste que [Guillaume] a aimée sur les peintures sur verre" (Ch 217). Meilin qui est une des figures de la vie estudiantine chinoise se lie donc avec la femme peinte. L'analogie de leur beauté mélancolique renvoie à la situation politique. Meilin est ainsi réduite à la fin du roman à l'image de la Statue de la Jeunesse, symbole de la Liberté. La femme peinte et Meilin voient ici leur transposition significative: l'une n'a pas de liberté ¹³³, l'autre lutte pour l'avoir.

¹³¹ raconté dans Le Sac du Palais d'Eté.

¹³² Henri Michaux, Un Barbare en Asie, Gallimard, p.158.

La beauté triste sur verre révèle également l'amour impossible entre Meilin et Guillaume et l'échec de ce dernier en Chine. Car Meilin

devient finalement "la peinture" (Ch 760). Elle ne représente qu'une image chinoise qui restera toujours dans la mémoire du héros. Par le biais de la femme chinoise, le romancier met en relief le double rejet subi par le héros: sans posséder Meilin, il ne peut pénétrer dans la Chine.

La peinture sur verre nous révèle ainsi le jeu des images destinées à lier le passé au présent et à montrer l'art de la transposition de la femme.

B. L'Eternité: vide et plein

Pour P.-J. Remy, la peinture chinoise semble pouvoir traduire l'harmonie, la sérénité et l'éternité de l'espace et du temps. Dans Chine, certains passages sont chargés de lier le paysage et le pays à la peinture. Par exemple, le personnage Jacques a découvert avec émotion:

"Une peinture Song qui représente, sur un long rouleau horizontal, un paysage de montagnes et de vallées, avec des rivières, des cascades, des arbres, des nuages, des pivoines" (Ch 459).

Nous remarquons que le beau paysage marqué par la focalisation rhétorique contribue à présenter l'éternité de la Chine. Ainsi, l'évocation de cette peinture chinoise est très significative. Les images naturelles représentent parfaitement une Chine agréable, en paix, en sérénité, enfin une Chine qui exerce son charme et sa fascination. La peinture est en mesure de parler d'un pays. Elle semble

"n'en pas finir de raconter l'histoire d'une vie, d'un pays tout entier qui, pendant vingt siècles, n'a pas bougé d'un pouce et dont rien, lorsque le peintre traçait ici, sur un rocher, les caractères qui disent l'éternité [...] ne pouvait laisser croire que rien n'y bougerait jamais." (Ch 460)

Toutes les images de ce tableau convergent en fait vers le mot "l'éternité". Et c'est ce mot, composé d'images pleines, qui prolonge parfaitement le tableau.

Or, ce beau paysage n'a-t-il vraiment pas changé? La Chine a-t-elle toujours gardé cette beauté immuable? Non. L'évocation de ce tableau a pour intention de mettre en lumière la communication entre la nature et l'homme, de cerner la vision des personnages et de souligner le contraste entre une Chine millénaire et une Chine présente qui est malheureusement partout saccagée par la violence. Le rêve et la tentation des Occidentaux sont brisés puisque la Chine n'est plus ce qu'elle était. Dans le roman, plusieurs scènes montrent le contraste entre la beauté naturelle et la catastrophe causée par la Révolution culturelle. Rappelons-nous:

Dès que Guillaume est arrivé avec des amis devant "le temple des Nuages azurés", il s'émerveillait de "retrouver si précisément un paysage de peinture traditionnelle." (Ch 64) Le paysage était tellement beau et serein qu'on se croyait devant un tableau. Le temple est normalement un symbole de paix, de bienfaisance et de croyance religieuse. Malheureusement, ce lieu serein et sacré a été violemment détruit un an après leur visite

¹³³ La femme peinte sur verre représente la prostituée de bordel.

lors de la Révolution culturelle. De ce fait, la beauté naturelle et la sérénité extasiée se sont envolées avec le rêve des exilés occidentaux qui voulaient tous pénétrer dans la Chine. Pendant la période de violence, ont été abandonnées la paix, la bienfaisance et la croyance religieuse, et tout un pays, ses cultures et ses diverses civilisations sont tombés dans un état critique. Le lien entre le paysage et la peinture est vraiment porteur de sens.

Non seulement le temple, mais aussi les gens sont devenus victimes de la violence. M. Liu, par exemple, un haut fonctionnaire, a été chassé de Pékin et exilé dans la province du Sichuan. C'est la beauté naturelle et le paysage pictural qui ont sauvé cet homme brisé: il se trouvait heureusement "au milieu d'un paysage de peinture Song" (ibid. 147). Une fois de plus, le beau paysage contraste avec l'absurdité et la violence humaine. "J'ai été vraiment heureux, là-bas" (ibid. 148) a avoué M. Liu lui-même. Sans cette nature, sans ce paysage pictural, il n'aurait pas pu prononcer le mot "heureux". Ainsi, chez P.-J. Remy, le paysage sert à consoler le personnage et à faire renaître ses aspirations et ses espoirs.

Dans l'oeuvre, la nostalgie de la Chine se traduit souvent par l'évocation de la peinture, systématiquement confondue avec la réalité. Par exemple, même si Hessing est au Yémen, il revoit la Chine en peinture:

"la montagne de Chahara ressemble à ces rochers bleus qui s'élèvent de l'eau et des nuages sur les peintures chinoises dans la région de Guilin." (Ch 363)

Cette analogie des paysages et cette ressemblance entre le paysage naturel et le paysage peint renvoient probablement à l'obsession de la Chine tant pour l'auteur que pour ses personnages. "Le paysage [chinois] se déroule comme un décor"¹³⁴, Victor Segalen l'a écrit dans une lettre à sa femme. Effectivement, P.-J. Remy a utilisé ce décor pour raconter les aventures de ses personnages exilés. La Chine est devenue en quelque sorte un fond de tableau et un centre de convergence.

L'alliance existe donc entre le paysage réel et le paysage peint. Est-ce un jeu de vision? Une confrontation du réel et de l'irréel? Ou une invitation à l'imaginaire?

En fait, la peinture et la culture chinoises ne cessent de donner à des lettrés français l'inspiration de l'imaginaire et de la création. Claudel, inspiré par une légende chinoise, a composé *Le Soulier de Satin*, et il a affirmé dans *L'Oeil écoute*: "Toute la peinture chinoise ne fait autre chose que nous inviter à montrer."¹³⁵ Montrer l'éternité de la beauté naturelle, montrer une Chine millénaire, montrer enfin la réalité à laquelle l'homme fait face.

Jean Tardieu qui a mené "une vie ponctuée d'images"¹³⁶ a également avoué qu'il était inspiré par un peintre chinois, "dans la réalité à la fois visible et spirituelle de la peinture chinoise." (ibid.) En effet, cette réalité visible et spirituelle constitue un des caractères principaux de la peinture chinoise, qui peut s'exprimer par la notion du vide et

¹³⁴ Victor Segalen, *Lettres de Chine*, Plon, 1967, p.187.

¹³⁵ Paul Claudel, *L'Oeil écoute*, *Oeuvres complètes*, T. XVII, p.126.

¹³⁶ Jean Tardieu, *Le Miroir ébloui*, Gallimard, 1993, p.15.

du plein. Laotzi a dit: "la grande plénitude est comme vide; alors elle est intarissable." Donc, le vide et le plein sont corrélatifs et éternels. La peinture chinoise reproduit non seulement l'aspect extérieur des choses, mais aussi elle en saisit les lignes intérieures. Le Vide, "ressort de toutes choses, intervient à l'intérieur même du plein."¹³⁷

Cette idée du réel-irréel est justement le thème majeur du taoïsme. On se souvient du célèbre récit intitulé "Rêve du papillon", où le taoïste Zhuangzi se confond avec le papillon. Il explique par là que l'homme s'inspire constamment de la nature et que tous les phénomènes ne sont que les reflets illusoires d'une conscience formée de cette manière. De ce fait, l'image visible et invisible est pour P.-J. Remy le point d'intersection entre le réel et l'imaginaire. Car le réel est à la fois vide et plein, absence et présence partout manifestées. François Cheng a encore dit dans *Vide et Plein*:

"métamorphoser la peinture en un art en quelque sorte plus complet, où se combinent qualité plastique de l'image et qualité musicale des vers, c'est-à-dire, plus en profondeur, dimension spatiale et dimension temporelle."¹³⁸

Cette métamorphose est saisie par notre romancier pour montrer l'intégration d'un art pictural dans un art textuel. Cette idée de l'union des images et de l'écrit, nous la trouvons également chez Michel Butor:

"Il y a toujours du texte entremêlé dans la peinture: non seulement des mots peuvent être écrits sur le tableau, mais celui-ci nous apparaît toujours dans une certaine atmosphère de texte [...]"¹³⁹.

Proust a indiqué lui aussi: "Le monde se transforme en tableau, les oeuvres en miroirs du monde"¹⁴⁰. Chez P.-J. Remy, nous trouvons également cette corrélation entre la peinture et l'écriture, entre le réel et l'irréel. Dans son univers, le tableau et l'écriture se font toujours référence: "des mots-dessins" et "des lettres-figures ... la Chine" (Ch 279). De ce fait, toute une Chine, intégrée dans la peinture et l'écriture, donne l'inspiration à l'auteur et à ses personnages.

L'écrivain cherche éperdument un temps et une image où la peinture et la beauté se conjuguent au présent. Tout en montrant le visible et l'invisible, la peinture chinoise traduit des métamorphoses, des images, la beauté essentielle du paysage dans sa forme, l'éternité de l'espace et du temps. Il est clair qu'on insiste sur l'idée de travailler à partir d'un vide que l'artiste-écrivain remplit, et à partir d'une toile ou une page blanche pour la colorer ou la noircir. Le vide ne cesse de procurer des plaisirs renouvelés à partir d'une plénitude que l'auteur a besoin de poser. On remarque une fois de plus que, c'est de l'absence que naît l'oeuvre: le paradoxe de l'écriture, qui s'installe au milieu du vide.

2.3. Les Tableaux et les Fresques

¹³⁷ François Cheng, *Vide et Plein*, Seuil, "Point", 1991, p.74.

¹³⁸ François Cheng, *Vide et Plein*, Seuil, "Point", 1991, p.25.

¹³⁹ Michel Butor, *Entretien avec M. Sicard*, *Le Magazine Littéraire*, N°110, 1976, p.24.

¹⁴⁰ Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes* II, Pléiade, 1954, p.712.

Presque toute l'oeuvre de P.-J. Remy semble constituer dans les récits une représentation de son fonctionnement allégorique, visant à déchiffrer le sens que l'écriture-peinture accorde aux images. Le romancier nous montre les effets de formes et de sens, le jeu d'entrelacements et de rappels que donne l'emploi conjugué des images et du récit. Une circulation mobile et réciproque du sens s'établit ainsi de l'image au texte.

Les tableaux et les fresques cités dans l'oeuvre sont très nombreux. Nous ne pourrions en analyser que quelques-uns. Voici un des personnages-écrivains qui parle au nom de l'auteur pour expliquer l'incarnation de la peinture dans le texte:

“Je me sers de la peinture, d'un visage peint, comme d'autres écrivains se servent d'un souvenir, d'un regard aperçu [...] pendant longtemps, Tiepolo et Giorgione, pour ne citer qu'eux, ont été au coeur de la vision rêvée que je me faisais du monde.” (FDP 181-182)

L'enjeu est tel: l'écrivain a recours à la peinture dans l'intention de déployer une vision du monde. Pour lui, l'image picturale ne donne pas une vision fugitive, mais un témoignage qui relève d'un autre lieu et d'un autre temps, et qui reflète notre monde.

“Les fresques de Tiepolo sont déjà un théâtre: scène ouverte. Il ne reste plus qu'à parler [...] des personnages en actions, des masques, des mannequins, ou des poupées dont je tirerai les fils, pour que la comédie commence.” (A 33)

La peinture, considérée comme une scène de théâtre, permet toutes sortes de jeux d'images, avec lesquels l'écrivain qui est à la fois peintre et metteur en scène présente son monde théâtral multicolore. Comment peint-il? Comment joue-t-il? Nous trouverons la réponse en analysant des exemples.

La fresque peinte par le héros Binet mérite d'être citée. Ce peintre qui ne peignait que des femmes belles cherchait toujours la beauté absolue. Mais, c'est dans son délire qu'il a changé son point de vue esthétique et sa vision du monde. La révélation s'est faite par la fresque qu'il devait réaliser.

“Il y voyait à la fois le bien et le mal, la laideur et la beauté, la tristesse et la joie, lui qui n'avait jamais tenté de peindre que le bien, la beauté et la joie.” (CEA 288)

L'auteur a décrit le délire de cet homme qui avait besoin d'une crise ou d'un choc pour s'éveiller et reprendre conscience. Le visage de la petite fille qui représentait ceux des autres femmes s'est finalement transformé en visage de “la mort” (CEA 314). Cette transformation de visage a retracé le cheminement de ce personnage et le changement de sa vision.

Une question s'impose donc: pour atteindre la beauté absolue et la perfection, doit-on passer par l'art de peindre la mort? Est-il nécessaire de saisir la vision sur l'autre face de la beauté? L'écriture de P.-J. Remy tente de donner des réponses en montrant à la fois sa connivence et sa confrontation avec l'art pictural.

Le tableau de Hodler “La Belle Valentine” présente une Valentine qui n'est pas belle du tout. Cependant, c'est précisément sa laideur qui fascine le héros-écrivain de Comédies italiennes:

“Valentine enceinte’, énorme Valentine au ventre difforme, au visage déformé par une absence de regard. L’oeil fixe: un oeil unique qui voit le monde d’au-delà la laideur des choses.” (CI 351)

Par la métaphore de ce tableau, l'écrivain souligne d'une façon évidente la complexité du monde, la profondeur d'une vision totale et la valeur du Beau et du Laid. Le monde n'étant pas composé que de belles choses, nous qui apprécions normalement la beauté devons porter notre vision sur tout ce qui est laid et essayer de voir le monde à travers la laideur.

Paradoxalement, cette Valentine peinte est très laide et le tableau est pourtant superbe. L'oeuvre est réussie grâce à l'art de montrer cette laideur. Ainsi, la laideur peut engendrer également la beauté. En tant que future mère, Valentine est porteuse de sens. Son ventre même, si difforme, incarne la conception et la création. La métaphore constitue sans doute le procédé par excellence susceptible de montrer le paradoxe que l'écrivain essaie de révéler par le tableau.

Il en est de même pour le peintre Cyril de Désir d'Europe. Auparavant, "amoureux d'un art baroque exacerbé," il "ne peignait que des anges, résolument humains" (DEu 427). Plus tard, ses tableaux marquent la lucidité de son esprit en révélant un monde changé dont les images sont mélancoliques et sombres. A travers sa peinture, Cyril essaie de montrer la face sombre, horrible même de l'Angleterre (cf. DEu 167). Lors du vernissage de ses peintures (cf. 256), Cyril coupe en deux, par le milieu, chacune de ses toiles qui représentent la même figure de sa soeur Marion. La peinture qui se répète et déçoit révèle donc la quête impossible.

Chez P.-J. Remy, le paysage naturel renvoie constamment au tableau tant celui-ci le représente bien. Dans Comédies italiennes, le paysage montagneux de l'Etna devient reflets de féerie continuelle et de paradis terrestre, à la manière de ceux qui ont été composés dans "les tableaux de Poussin, de Le Lorrain" (CI 300).

La peinture de Piero della Francesca joue un rôle décisif pour le héros de Toscane. Car "La Reine d'Arezzo et ses suivantes, le Christ qui se lève à Sansepolcro nous en ont montré le chemin." (T 393) Ces tableaux associés au lieu, au paysage et au temps, représentent symboliquement la lumière, la splendeur, la sensualité et l'esprit éveillé. La Reine et le Christ sont comme sauveurs ou rédempteurs. Dans le texte, c'est précisément à partir d'Arezzo que le héros s'éveille. Il retrouve la force qu'il a perdue.

Par la peinture, P.-J. Remy souligne également le contraste entre la vie et la mort. Le tableau "Mort du fossoyeur" de Carlos Schwabe est porteur de sens. Dans Rêver la vie, ce tableau qui "devait présider à [la] naissance" du narrateur suscite un "immense besoin de vivre" (RV 30).

Dans Une Ville immortelle, bien significative est la grande toile qui se trouvait dans le palais Gregorio, représentant un sacrifice mythologique, "c'était entre l'histoire et le présent, l'art et le crime, un va-et-vient volubile." (VI 253) On dirait que c'est cette toile qui a engendré tout le texte, ou que du moins elle le représente. On y voit le contraste entre le passé et le présent, le Bien et le Mal, la beauté lumineuse et le crime horrible. Tout le texte met en question la vanité de l'homme puisque l'art qui dépeint la ville et les femmes reste triomphant. L'écrivain met aussi l'accent sur la valorisation de l'art classique. Le temps passe, mais l'art reste et impose toujours sa splendeur. Le sacrifice mythologique peint reflète en quelque sorte l'Histoire humaine, avec ses divers combats cruels et violents, de laquelle l'homme vaniteux doit tirer des leçons. De ce fait, la peinture illustre parfaitement le récit. Un message d'avertissement passe à la fois par l'image picturale et

par le texte. C'est l'image qui agence des références picturales et textuelles, et c'est encore elle qui se fait composer des figures et des signes. Tout le récit est marqué par sa puissance d'engendrement. L'écriture tire son sens au point où la peinture apparaît en révélant la violence.

Il en est de même pour le tableau intitulé "La Vénus triomphante" (VI 208) qui représente la beauté et la puissance des femmes. Dans la ville éternelle, tous les hommes sont effectivement vaincus et toutes les femmes, symbolisées par cette Vénus, deviennent victorieuses. Ainsi, "il suffit de bien regarder les tableaux les plus illustres qu'on peut y voir pour comprendre la ville tout entière" (VI 206).

Dans De la Photographie considérée comme un assassinat, l'épisode de la soirée chez le héros Rissner attire notre attention, puisque cette soirée se termine par la destruction des oeuvres d'art:

"Une Salomé triomphante et une Madeleine probablement pas vraiment repentie mais peintes toutes deux par un maniériste florentin aux alentours de 1560, avaient subi les mêmes mutilations." (PCCA 221)

Salomé représente la femme fatale et la passion vampirique, et Madeleine une pécheresse repentie. La scène destructrice révèle d'une part l'emprise et le satanisme des femmes dont l'héroïne Claire fait partie, d'autre part, l'ironie sur l'art classique et tout ce qui est beau et luxueux.

Dans Cordelia ou l'Angleterre, le tableau de Rex Whistler qui représente "le prince royal réveillant l'esprit de Brighton endormie" (CA 227) pourrait résumer tout le récit. Car il s'agit bien de réveiller l'esprit. Pourtant, dans notre texte, c'est la jeune fille Cordelia qui a éveillé l'esprit du héros. Par le biais du tableau, le romancier fait l'éloge de la féminité.

Dans La Figure dans la pierre, les faux tableaux que l'écrivain Berger stocke dans sa cave révèlent l'art d'une mise en scène créée par ce héros qui cherche le sujet d'un livre. Le va-et-vient qu'organise le texte de l'immobilité à la vie donne la profondeur des significations qui renvoie à la surface des jeux de l'écriture. Il est évident que l'auteur met l'accent sur l'enjeu qui réside dans ce recours aux images pour placer le sujet en position de métaphore.

P.-J. Remy montre également le défi que les toiles jettent à l'homme. Par exemple, lorsque le héros d'Une Ville immortelle est entré dans les galeries de peinture, il

"ne voyait plus personne, que les tableaux qui lui parlaient, leurs personnages qui lui tenaient une manière de discours que lui-même était le seul, il en était convaincu, à savoir comprendre." (VI 273)

Ici, la personne s'efface et perd le rôle de parler. Or, les tableaux personnifiés prennent la parole. S'ils parlent, c'est qu'ils ont pour fonction de susciter la réflexion. D'une part, l'auteur souligne le pouvoir reviviscents de l'art puisque les images peintes ne sont pas immobiles, mais vivantes; d'autre part, il met en évidence la supériorité de l'art sur l'homme, car celui-ci est vaniteux et éphémère alors que l'art est triomphant et éternel.

Ce passage montre bien que la peinture est en mesure de représenter les intentions et les sentiments de l'homme. A travers son langage iconologique, elle donne des significations pertinentes. Il est ainsi possible, grâce à la contemplation des images, de déchiffrer ce qu'exprime l'artiste-écrivain.

2.4. Le Jeu des couleurs

Le tableau n'étant que le reflet du monde réel ou imaginaire, les couleurs jouent chez P.-J. Remy un rôle à la fois de représentation et de révélation de ce monde.

Notre écrivain utilise la métaphore des couleurs pour souligner la rivalité entre l'homme et la femme. Par exemple, dans Aria di Roma, le narrateur-peintre a rêvé des couleurs telles que "les teintes si lumineuses des fresques de Piero, éblouissantes dans leur pâleur" (ADR 387). Il a superposé "les couleurs profondes, sombres et vives" de l'Uccello à "la pâleur immobile des grands visages hautains des jeunes femmes pressées derrière une reine agenouillée" (ADR 388) de Piero. En fait, la peinture de l'Uccello mentionnée dans le roman représente les trois Batailles de San Romano qui montrent remarquablement la violence, la virilité et la vanité masculines. Et la fresque de Piero raconte une scène de rencontre entre la reine de Saba et Salomon.

La métaphore et la superposition de ces tableaux dans le roman sont significatives. D'une part, la pâleur s'oppose aux teintes lumineuses et aux couleurs profondes, sombres et vives. Les couleurs lumineuses éblouissent ce héros qui croyait être capable de réaliser son chef-d'oeuvre dans une Rome lumineuse. Les teintes lumineuses ne sont pour lui que des couleurs à rêver. D'autre part, la pâleur signifie le temps passé, où le pouvoir masculin et sa puissance étaient prédominants. Cependant, on remarque la valorisation de la femme qui l'emporte sur l'homme. Sur la fresque que l'écrivain a présentée, bien que la reine dont le visage est gommé se montre apparemment obéissante, ses servantes sont très belles et hautaines. On y trouve facilement une rivalité entre la reine et Salomon, entre le monde féminin et le monde masculin. La soumission d'une reine à la puissance masculine n'est qu'apparente et provisoire. En réalité, l'auteur évoque dans ce roman la revanche des femmes et la défaite des hommes. Ceux-ci, aveuglés par les couleurs éblouissantes, deviennent tous impuissants à créer.

Le contraste entre "l'ombre et la lumière" (ADR 376) est également marquant dans Une Ville immortelle. Le héros se laisse éblouir par les apparences de cette ville d'art. Derrière la beauté, la lumière et la splendeur, on ne trouve que l'horreur et le crime.

Dans De la Photographie considérée comme un assassinat, le clair-obscur des photos prises par Claire renvoie parfaitement à celui de Londres, puisque la réalité est montrée et transfigurée. On ne voit pas que la beauté, le luxe et la clarté d'une ville bourgeoise, dans laquelle le héros Bertrand mène une vie paisible, mais aussi sa laideur, son ombre et son mal. Les images sont tellement sombres et horribles qu'elles attirent l'attention du héros en le faisant réfléchir sur la notion de beauté.

Ainsi, le clair-obscur de P.-J. Remy contient comme l'ombre d'une mémoire qui dispose les sensations selon la trame d'un récit ou d'une pensée. Par le jeu des couleurs, l'auteur met encore en relief le contraste entre la vie et la mort. Lisons une citation extraite de Comédies italiennes:

"Le paysage tout entier flamboyait de tous les rouges vifs, les ors, les jaunes ardents, d'une palette automnale. J'imagine Van Gogh agonisant dans sa campagne de Saint-Rémy, les couleurs qu'il projette avec une violence désespérée sur la toile" (CI 68).

Ici, la vie ardente est représentée par les couleurs lumineuses et vives tandis que la mort est annoncée par un célèbre peintre mourant. Ce contraste est chargé de signification. Est-ce l'aspiration à la vie? ou le désespoir de la vie? Dans le texte, Antonia, jeune fille aimée des deux protagonistes, tombe malade et mourra plus tard. On retrouve l'espoir et l'énergie de la vie grâce aux souvenirs du paysage italien et du séjour passé avec Antonia. Donc, bien que la jeune fille soit morte, elle s'associe au paysage vif et revivifie l'existence des personnages.

Parmi de nombreux tableaux mentionnés dans l'oeuvre, le tableau de Patrick a particulièrement retenu notre attention en raison de ses couleurs violentes. Ce tableau a été évoqué à plusieurs reprises dans Le Sac du Palais d'Été et Chine. L'auteur l'a chargé d'un jeu de couleurs pour montrer le destin de trois personnages: Patrick, Guillaume et Simon. Ce fameux tableau que Patrick a offert à Guillaume dans Le Sac du Palais d'Été continue son jeu dans Chine. Comment se présente ce tableau? Quelles couleurs a-t-il? Lisons d'abord sa description:

“le petit tableau carré aux couleurs éclatantes, blanc violent et rouge sang, le bleu de la chair qui meurt à midi en plein soleil [...]” (Ch 40).

En réalité, cette description, on ne la trouve pas vraiment “picturale”, d'autant plus le contenu peint est gommé. L'auteur donne seulement sa forme et ses couleurs. La rhétorique sur les couleurs est significative. Elle nous révèle en quelque sorte les thèmes concernant l'agression, la violence, la guerre, l'absurdité humaine ... L'auteur nous décrit les couleurs ayant en commun des signes de mort. L'association du blanc violent et du rouge sang avec le bleu du corps humain marque également l'ironie de la violence dans laquelle la France s'est engagée, puisque les couleurs blanc, rouge et bleu représentent le drapeau français. Taché de sang, le drapeau est le témoignage de la violence.

“Le tableau est un drame dont le dénouement se devine à l'infini de la contemplation”¹⁴¹. Pour P.-J. Remy, la vision étendue consiste dans le jeu des couleurs, qui reflètent un monde réel et imaginaire et qui hantent sans cesse nos personnages. Par exemple, le tableau de Patrick nous renvoie à une toile de Gauguin

“accrochée au mur: couleurs, larges taches unies où se mêlent des violets sombres lumineux aux à-plats orangés, rouges, verts et gris.” (SPE 228)

Considérée comme une “marque la plus réelle de l'irréel possédé” (SPE 228), la toile de Gauguin se caractérise par diverses couleurs et exprime une vie vécue et un temps passé. Ses couleurs ont souvent pour tâche de montrer la complexité de la vie et du monde, ainsi que le temps changeant.

Proust qui trouve que le tableau est comme un monde vu et recréé souligne notamment l'impression et la révélation données par le tableau:

“[...] des vérités appartenaient à un monde plus réel que celui où je vivais, et desquelles l'acquisition une fois faite ne pourrait pas m'être enlevée ...”¹⁴²

Nous dirions que P.-J. Remy aurait été probablement inspiré autant par l'expression des couleurs de Gauguin que par l'impression qui saisissait Proust. Avec les couleurs peintes

¹⁴¹ Paul Mathias, “Patience de l'art, patience de la pensée”, Critique, mai 1991, p.363.

¹⁴² Marcel Proust, A l'Ombre des jeunes filles en fleurs, Pléiade 1, 1954, p. 442.

et l'impression ressentie, nous devons imaginer et recréer la scène vécue.

“La tache rouge et noire, blanche, éclatante de ce tableau de Patrick [...] la mort de Jean-Claude, éclatante, monstrueusement lumineuse sur le pavé d’Oran, la mer, le soleil” (Ch 52).

Ici, le reflet de couleur fait écho à celui de la mort. La couleur “éclatante” et la mort “éclatante” servent à attirer l’attention sur la violence. Le tableau montre également le contraste entre la mort et la paix, entre le paysage naturel et la scène sanglante due à un attentat. Au lieu de s’étendre sur la belle plage, sous le beau soleil, Jean-Claude est assassiné dans la rue. La violence enterre sa paix et sa vie tranquille. Par le biais de ce tableau, notre auteur condamne d’une façon évidente la violence et l’absurdité humaines.

Chez P.-J. Remy, le contraste des couleurs peut également exprimer un manque d’harmonie et un échec du personnage. Par exemple, Simon “décroche lui-même la petite toile rouge et blanc, noir et blanc, qui représente déjà la mort, ailleurs” (Ch 639). L’échec de ce personnage est annoncé par l’enlèvement de cette toile. Son destin est ainsi révélé. Car Simon connaîtra la défaite dans le projet de Chine.

La figure du personnage-peintre peut être liée à ses propres tableaux. Patrick, “un peintre qui ne peint plus” (ibid.) devient un des chefs de terroristes et de trafiquants. Il “distribue aujourd’hui la mort et les armes” (ibid. 440). Le peintre qui a rejeté la paix se transforme en bourreau puisque ses “toiles noires et rouges disaient la mort sous le soleil d’Algérie, la guerre ...” (ibid.) Les couleurs de toiles reflètent ainsi ses propres images et sa destinée sombre.

Le tableau de Patrick hante sans cesse des personnages et leur apporte la malchance et la malédiction. Par exemple, de même que Guillaume n’arrive pas à consommer son désir, Marianne juge son amour impossible avec lui. Leur désaccord est probablement causé par ce tableau maléfique. Car dans leur chambre, il y a sur le mur “la petite tache rouge et noire du tableau de Patrick, éclatée de lumière” (Ch 96). En réalité, c’est sous la bombe de ce peintre que l’ex-mari de Marianne a été tué. Sous l’ombre de ce tableau, comment Guillaume et Marianne peuvent-ils mener une vie heureuse? Impossible.

“Et Guillaume avait revu son ami mort, éclaté, déchiré, tache noire et rouge dans la lumière blanche d’Oran, semblable à ces tableaux que Patrick peignait alors et qui, dans son bureau, dans sa bibliothèque, lui rappelaient le temps des amitiés qu’on a à vingt ans et qui sont toutes si vite perdues” (Ch 90).

La toile est en fait comme un des supports de la mémoire. La référence picturale entraîne le personnage dans ses souvenirs du passé. Elle suscite d’autres tableaux et d’autres images qui traduisent le monde réel, la vie vécue et le temps passé, tout comme Proust l’a écrit: “c’était maintenant des souvenirs, c’est-à-dire des tableaux”¹⁴³.

Chez Proust, les tableaux d’Elstir représentent en quelque sorte l’art impressionniste: les couleurs et la lumière s’y organisent selon l’inspiration profonde de l’artiste. Dans L’Espoir, Malraux décrit des combats aériens et terrestres, qui produisent comme des tableaux les effets de la lumière et des couleurs. C’est justement par ces “tableaux” que

¹⁴³ Marcel Proust, A l’Ombre des jeunes filles en fleurs, Pléiade I, 1954, p.875.

Malraux se rattache à une tradition du pittoresque écrit, dans lequel il introduit une violence terrible afin de montrer le monde à la fois réel et imaginaire.

P.-J. Remy transpose également l'art dans son oeuvre, en montrant le jeu des couleurs afin de donner non seulement l'impression picturale, mais aussi la révélation de la réalité et de susciter la réflexion. Dans *Aria di Roma*, les traits non linéaires que trace le narrateur-peintre s'opposent aux débordements de la forme, seule les clairs et les obscurs limitent les motifs. En fait, c'est tout un art moderne qui est mis en jeu, et c'est tout un monde qui est transposé dans l'art.

3. Les Objets d'art

“Les objets de nos romans n'ont jamais de présence en dehors des perceptions: humaines, réelles ou imaginaires (...)”. - A. Robbe-Grillet¹⁴⁴

Dans son oeuvre, P.-J. Remy évoque de nombreux objets d'art tels que statues, masques, pièces antiques. Cela traduit d'une part, sa passion pour l'oeuvre d'art, d'autre part son intention de créer un lien entre l'objet et l'écriture, entre le passé et le présent, entre l'immobilité et la vie. Selon lui, les objets d'art, transmissibles et révélateurs, servent de réserve de mythes historiques et littéraires, auxquels le créateur confère un nouveau sens. Les objets possèdent le pouvoir magique de susciter chez les personnages la passion, le désir et d'éveiller leur imagination.

Chez l'auteur, la figure féminine se présente non seulement dans l'art pictural, mais aussi dans l'art plastique. Beaucoup de personnages féminins ont les traits de gravures et de statues en pierre ou en bronze. Nous allons analyser la signification et la symbolisation que le romancier accorde aux objets d'art.

3.1. La Gravure et la Statue

Dans *Le Rose et le Blanc*, le personnage Lalique, une belle et jeune amie du groupe des “Compagnons”, a ‘la beauté d'une jeune femme dans sa loge au théâtre selon une gravure de Devéria’ (RB 46). Cette fille sans position sociale est identifiée ici à une aristocrate. Le romancier abolit donc la différence entre le pauvre et le noble pour souligner la cause poursuivie par Lalique et la société idéale dont elle rêve.

Dans *Comédies italiennes*, Antonia, jeune fille passionnément aimée des deux protagonistes, ressemble tantôt à la “Vierge à l'Enfant au dessus du portail” (CI 145) de l'église, tantôt à une “statue de chair” qui a “les épaules nues” (ibid. 239). L'auteur met le sacré et le profane, la sainteté et la sensualité sur le même registre. En fait, par son charme féminin, son amour sincère et innocent, Antonia séduit les deux héros. Mais que ce soit la statue de la Vierge ou celle d'une femme sensuelle, ce qui est évident, c'est qu'Antonia représente, pour l'auteur comme pour ses personnages, une figure féminine.

En identifiant la femme à l'oeuvre d'art, le romancier évoque toutes les qualités propres à la femme: la beauté, le charme, la pureté, l'innocence, la sensualité, etc. Ses personnages éprouvent donc de profondes émotions lorsqu'ils se trouvent devant des

¹⁴⁴ A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Minuit, 1963, p.118.

statues. Souvenons-nous des passages suivants:

Face à la “très belle figure khmère” (Ch 553), Simon ne sait plus parler:

“[Les mots] sont pauvres pour décrire cette beauté-là, visage à demi souriant, l’arrondi des épaules et les seins surtout, légèrement écartés, comme vivants” (Ch 553).

Oskar se sent également ému par un torse de grès de femme, “le regard de pierre le [suit]” et “le visage lui-même le [bouleverse]” (Ch 553). Ce torse est celui de “ces femmes qu’il avait, toute sa vie, fuies et désirées” (Ch 554).

Par la focalisation verbale, P.-J. Remy met en évidence la vie de l’objet d’art. Personnifié, celui-ci représente parfaitement une féminité que les protagonistes poursuivent, désirent et fuient à la fois. Cette contradiction face à la femme nous fait penser à la quête de la femme par Don Juan. Comme Nerval, de femme en femme, Don Juan cherche éperdument son idéal féminin et, d’étape en étape, il fuit toujours la femme. Ce qui est différent, c’est que: Don Juan cherche d’une manière sensuelle la femme idéale; Nerval la découvre chez la déesse Isis. Il est évident que les personnages de P.-J. Remy tels que Simon, Oskar la remarquent dans l’oeuvre d’art.

Dans *Aria di Roma*, presque tous les personnages féminins s’identifient aux statues. Par exemple, Norma ressemble à “une figure de bronze froid” (ADR 151) et à la statue de bronze de “la Vénus d’Ille” (ibid. 174). Diane est comme “la statue de nymphe” (ibid. 195). La froideur du bronze et la malédiction de la Vénus d’Ille soulignent la personnalité de Norma, qui représente le fameux groupe mystérieux, tandis que la statue de nymphe symbolise la beauté, la pureté, la sincérité et l’innocence de Diane.

En effet, dans la sculpture s’exerce inlassablement une recherche de figures féminines et de créations imaginaires. Devant un bloc de pierre sculpté aux formes indéchiffrables, Xavier a voulu “lire des figures de jeunes femmes, nymphes ou prêtresses; il disait: des poétesses”. (RB 15) Déchiffrer une forme de pierre nécessite la mise en oeuvre de l’imagination. L’homme a donc besoin d’imagination pour former la créature. Il n’y a que la femme qui puisse l’aider à le faire, puisqu’elle est porteuse de sens poétique. Ce bloc de pierre sculpté étant rongé par le temps, l’auteur essaie de retravailler dessus pour revivre le temps des “Compagnons” et recréer leurs figures. Ainsi, la sculpture, à la fois périssable et impérissable, semble appartenir chez P.-J. Remy au réel et à l’irréel. La pierre transformée en figures devient une forme artistique qui fait naître le texte. La pierre aide à donner vie à ce qui est tracé et gravé en elle.

Pour le héros Berger, “de femme en femme, [il] cherche une image de marbre ou le visage de plâtre de celle qui a été si profondément, si totalement [sa] femme.” (FDP 149) Ce vieil écrivain a connu beaucoup de succès à l’époque où il vivait avec sa femme Marie-Thérèse X. Après la disparition de celle-ci, il devient impuissant et malade. Il lui faut absolument trouver une femme aussi idéale pour retrouver la force d’écrire. Mais, pourquoi cet écrivain veut-il chercher constamment la figure idéale dans la pierre? Quelles sont les qualités de sa femme? D’après lui, Marie-Thérèse X est:

“une présence chaleureuse, une ombre charnelle et souriante qui glisse entre mes statues et moi [...] et qui nous réchauffe, nous éveille peut-être à la vie.” (ibid. 150)

Ici, P.-J. Remy insiste de nouveau sur le rôle de médiatrice joué par la femme. La pierre étant silencieuse, immobile et inanimée, la femme placée entre l'homme et l'objet a pour mission de faire revivre l'éveil de l'esprit humain et la vivacité de l'objet. La femme est capable de redonner la vie: une nouvelle écriture, création née du silence, de l'immobilité, enfin de l'imagination. Les statues, bien que stériles et nues, ont le pouvoir de faire renaître l'écriture fertile. De ce fait, la pierre ou la statue ne sont jamais chez P.-J. Remy des objets passifs. La matière est toujours pour lui un objet à travailler et à créer.

Notre romancier met d'une façon évidente l'image visuelle dans l'espace textuel et transpose l'objet plastique en écrit. Il dépasse donc les limites de la forme écrite et explore le potentiel expressif du langage. La statue, comme beaucoup d'autres objets, s'inscrit dans son texte, on peut la voir et en même temps elle permet de donner une nouvelle dimension à l'écriture.

Par le biais des objets d'art réalisés par d'autres créateurs, P.-J. Remy souligne encore le lien étroit entre sa propre création et celles des autres. Selon lui, le travail d'imagination se fait en passant par la création d'autrui. C'est ce qu'affirme l'écrivain Berger de *La Figure dans la pierre*, un des porte-parole de l'auteur:

“Longtemps, je n’ai pu écrire que dans cette nef, entre ces hommes et ces femmes de marbre, comme si ma création - toute création - ne pouvait naître que par et grâce à la complicité de la création des autres.” (FDP 213)

En réalité, le créateur a toujours besoin d'inspiration pour créer sa propre oeuvre. L'écrivain Berger, réussira son roman en s'inspirant à la fois de la figure féminine dans la pierre et de la conception de l'architecte Donne.

Dans *Rêver la vie*, Mona est, pour le père du narrateur, la fille “la plus belle” et “la plus désirable”. Cependant, elle ne ressemble qu'à des femmes qui sont “à leur manière des objets d'art, des pièces de collection”, “mais plus encore, chef-d'oeuvre de l'art pour l'art” (RV 366). Mona est réduite à un objet puisqu'elle est égoïste, froide, insolente.

La problématique de l'amour est donc mise en évidence. Mona étant un objet d'art, elle n'offre pas son amour à son amant qui la poursuit partout. C'est plutôt l'incarnation de Mona dans l'objet d'art qui attire et fascine sans cesse cet amoureux. Ainsi, Mona n'existe que comme un décor artistique. Sa beauté est artificielle et imaginaire. C'est pourquoi le père amoureux n'obtient jamais le véritable amour.

Chez P.-J. Remy, la transformation de la femme en objet d'art est bien significative. Par exemple, le metteur en scène Lavenant de *Chine* dit à Meifang: “Il faudrait que tu te transformes en statue de la jeunesse!” (Ch 585) Cette statue a un double sens: l'oeuvre d'art et le symbole de la liberté. Bien entendu, la transformation d'une Chinoise en statue fait allusion aux événements de Tian An Men. Tout en insistant sur l'espoir de la jeunesse, le romancier accorde une fois de plus la figure féminine à l'objet d'art.

Ainsi, l'amour est constamment présent dans l'objet artistique et plastique qui représente la figure féminine, sauf les figures allégoriques ou maléfiques qui portent dans leur sein le sombre destin de l'homme. Parfois, l'auteur valorise davantage l'objet d'art que la femme dans l'intention de souligner l'opposition entre le vivant et la mort. Dans ce cas, l'objet d'art comparé à la femme l'emporte largement. Il peut se transformer en une femme vivante, et la femme en une mourante. Prenons le cas de Marianne de *Chine*:

Bien que Marianne soit encore “jeune femme”, elle perd déjà son charme: les yeux “secs”,

“la bouche marquée d’un pli presque aussi dur que Guillaume” (Ch 96), “les lèvres froides”, c’est “presque une morte (ibid. 53), tandis qu’un petit buste de grès rose, une danseuse sacrée [...] dont le sourire était vide, lui aussi, mais rempli de tant de mots.” (ibid.)

Après la mort violente de son mari, Marianne n’est plus ce qu’elle était, plus du tout la jeune femme dont Guillaume était follement amoureux. Face à cette Marianne morte-vivante, l’amoureux n’éprouve plus de désir. Il préfère l’objet d’art qui pourrait lui parler et lui inspirer l’écriture. Cet exemple nous montre, d’une part, la destruction d’une jeune femme par la violence, d’autre part, l’incarnation du désir inspiré par l’objet dans l’écriture. La femme qui perd son charme et son énergie ne peut donc plus jouer un rôle important pour l’homme.

Le lecteur est souvent entraîné dans un monde à la fois réel et imaginaire. L’univers imaginaire de P.-J. Remy n’est probablement pas destiné à compenser le réel, il nous aide plutôt à mieux le comprendre et à dévoiler la vérité. Dans Une Ville immortelle, la fameuse statue “Diane de bronze” est “le symbole de la ville” (VI 40), ville de beauté, d’art et de lumière. Diane, ancienne divinité italique de la nature sauvage et des forêts, déesse chasserresse de la chasteté et de la lumière lunaire, incarne parfaitement une telle ville. On y trouve en même temps la beauté, la force et la sauvagerie. Tout un monde de l’ombre se dévoile peu à peu et la vérité se révèle enfin. La statue de Diane devient ainsi un objet entre le monde réel et le monde irréel. Elle marque bien la création artistique et imaginaire. Chez notre auteur, c’est par les formes muettes de l’expression que les cultures se parlent et se fécondent. Le masque de l’Inconnue de la Seine en est un autre exemple.

3.2. Le masque de l’Inconnue de la Seine

Dans l’oeuvre de P.-J. Remy, il y a de nombreuses références au masque de l’Inconnue de la Seine. D’une part, ce masque fait penser à Aragon et aux références littéraires, d’autre part, il se lie également à la création imaginaire. Par le héros des Enfants du parc, livre dédié à Aragon, notre romancier a dit:

“L’Inconnue de la Seine qui me suit à travers le monde, comme un regard rempli de toutes les tendresses que je n’ai jamais rencontrées” (EP 50).

Ce masque poursuit du regard le cheminement de notre auteur et de ses personnages. Il leur donne des références littéraires en les guidant sur la voie d’écriture.

Il en est de même pour l’héroïne Annette. Une fois tombée amoureuse du “beau visage lisse, des cheveux en bandeaux et du sourire” (cf. AEF 182, 252, 292) de ce fameux masque, elle ne cesse de lire et d’espérer écrire elle aussi. Annette deviendra finalement une femme-écrivain. Par ce masque, l’auteur prédit la vocation de ce personnage.

Même exilé en Chine, Guillaume garde toujours en mémoire le masque souriant de l’Inconnue de la Seine (cf. Ch 197). C’est probablement une autre référence au “Monde réel”, dans lequel le héros mène ses aventures en espérant écrire un nouveau livre avec

ses expériences et celles des autres.

Dès le début d'Aria di Roma, le narrateur-peintre trouve que l'Inconnue de la Seine est belle et qu'il veut "lui imaginer un corps" (ADR 20). Ce corps est une fois de plus lié au plaisir, à l'imagination, à la création littéraire et artistique. Le roman né plus tard symbolise bien "ce corps" imaginé. L'auteur montre, par le biais de ce masque, l'alliance entre l'art et la littérature.

Lorsqu'Ava dort, son visage ressemble beaucoup à l'Inconnue de la Seine (cf. A 154). Ava, femme idéale et égérie de tous les créateurs est parfaitement associée à ce masque, symbole de la source des créations littéraires et artistiques.

Dans l'oeuvre, le masque peut disparaître provisoirement pour être remplacé par l'écriture lorsque celle-ci est prête à voir le jour. Rappelons-nous cet épisode dans La Figure dans la pierre:

Le masque de plâtre sur lequel "flottait le sourire de l'Inconnue de la Seine" (FDP 236) a disparu dans le cabinet "attenant à la chambre de David où l'écrivain achevait les dernières pages de son livre" (ibid. 250). Ayant eu des difficultés pour écrire, cet écrivain était impuissant, dépourvu d'imagination. Il est finalement arrivé à retrouver l'énergie pour écrire. Il s'agit de l'inspiration due à ce masque, à d'autres formes et à d'autres figures féminines. Ainsi, son nouveau roman est le résultat fructueux d'un travail inspiré d'autres éléments déjà créés: masque, statue, architecture. Ici, on retrouve l'idée d'associer les formes et les arts, sur laquelle l'auteur met l'accent. Selon lui, la littérature doit se lier à d'autres arts et s'en inspirer.

Dans beaucoup de cas semblables, l'Inconnue de la Seine est considérée comme "le pardon, la souffrance assumée, la rédemption" (MA 55). Sans ce masque, on se trouve toujours dans une impasse. Par exemple, dans Chine, la jeune fille Lauraine qui a été blessée par une bombe reste dans le désespoir. Elle est "enfermée dans son silence comme morte" (Ch 497) tandis que le sourire de l'Inconnue de la Seine est vivant. L'auteur souligne ici la souffrance humaine en condamnant la violence. L'âme morte de cette jeune fille s'oppose évidemment à l'objet qui symbolise la vie. Malheureusement, Lauraine qui a des blessures aux yeux ne peut pas apercevoir le sourire du masque. Donc, elle n'obtiendra pas sa rédemption et finira par le suicide.

Voyons maintenant le cas de Guillaume, héros de Chine. Dès que le masque de l'Inconnue de la Seine qu'il avait apporté à Pékin a été cassé, il devient de plus en plus malchanceux. Le masque abîmé est le signe de l'échec de son séjour en Chine. Il prédit également le départ de ce héros. Celui-ci, dépourvu du masque, perd toute sa capacité et ne peut plus rester en Chine.

Le cas de Patrick est également significatif dans Midi ou l'attentat, où ce personnage a volontairement cassé le masque de l'Inconnue de la Seine. Ainsi, "le sourire est mort, comme est mort le calme, comme sont morts la patience et la joie et l'espoir" (MA 73). La destruction de ce masque signifie l'abandon de la paix. C'est pourquoi Patrick s'engage activement dans la violence et l'attentat.

Ces nombreux exemples nous démontrent clairement que P.-J. Remy nous présente un masque à valeur emblématique, masque constamment lié à la création et au monde

réel et irréel: en symbiose avec le destin des personnages.

3.3. La Sphinge et la Méduse

Nous analysons maintenant les figures de la sphinge et de la méduse que l'auteur a citées maintes fois. Quels aspects se présentent-elles? Quel rôle jouent-elles dans l'oeuvre?

Dans Chine, lorsque le héros Guillaume visite l'ancien Palais d'Été à la fin du roman, il voit dans un morceau de marbre ramassé

“une femme sortie du plus profond de ses rêves, de ses images, de ses souvenirs. Femme, elle est aussi biche, ou lionne mythique: c'est une sphinge. [...] l'image même de toutes ces femmes, sphinges, muettes.” (Ch 760)

L'auteur désigne ici la sphinge comme symbole de la femme et du temps retrouvé. La sphinge mythique qui fait référence à l'éternel retour marque l'exil des Occidentaux en Chine.

Apportée en Chine par des Jésuites européens pour la construction du Palais d'Été, la sphinge a malheureusement été brisée ensuite par des barbares venus de l'Occident. Cet objet nous fait retourner à l'époque du saccage du Palais d'Été. Par ce morceau de marbre, le romancier montre allégoriquement l'échec de la tentation chinoise et l'absurdité humaine, dont la sphinge est témoin. “Le caillou de marbre devenu sphinge mythique aux traits d'une Chine aimée” (ibid. 761) illustre parfaitement une Chine millénaire qui exerce toujours une passion fascinante sur les personnages de l'auteur.

La méduse joue aussi un rôle significatif dans l'oeuvre. Elle symbolise la féminité inquiétante, la laideur fascinante et le mal qui attire et répugne à la fois. La pièce antique que le protagoniste Simon a retrouvée dans son pays natal représente bien le visage de la “méduse aux yeux courroucés qui défiait Simon, à travers les siècles.” (Ch 720) Comme la sphinge, la méduse est également un objet du passé et une référence à l'éternel retour. C'est après l'avortement du projet de Chine que Simon est revenu dans sa contrée d'origine. La méduse est pour lui un perpétuel souvenir du passé et un défi ardent de l'Histoire. La féminité qu'incarne la méduse et la malédiction qu'elle porte rendent le personnage impuissant et vaincu.

Il en est de même pour le narrateur-peintre d'Aria di Roma. La bague que Norma lui a offerte est également gravée d'un visage de femme qui reflète la méduse furibonde (cf. ADR 175, 194). Cette bague n'a pas apporté au héros le bonheur, l'amour et la réussite, mais plutôt une série de malchances. Elle a lourdement assumé son rôle de malédiction. La figure de la méduse représente ainsi une force féminine de l'ombre qui prend sa revanche tout en défiant l'homme. Comme Simon, ce peintre est incapable de réaliser son projet. Ainsi, ces objets antiques symbolisent le destin de l'homme.

En dehors de la sphinge et de la méduse, P.-J. Remy évoque aussi la figure de la femme dans d'autres objets. Par exemple, devant un temple naturel, Xavier de La Vie d'un héros a trouvé à la fin du récit une pièce de bronze marquée d'un visage de femme (cf. VUH 708). Ici, notre romancier joue avec la métaphore. Le visage de femme est bien celui de la mère disparue, une mère enfin retrouvée. Tout au long du roman, cette mère est considérée comme la “Reine de la Nuit”. Cependant elle n'exerce pas de puissance

maléfique. Au contraire, elle défend si bien la vérité et la lumière qu'on pourrait l'appeler la "Reine du Jour". Ainsi, au lieu de trouver son père disparu, Xavier retrouve sa défunte mère et connaît son vrai visage. On dirait que tout le roman est un jeu de visages. Dès le début, le visage du père est gommé ou caché, et celui de la mère enterré. Le héros qui croyait plus ou moins connaître sa mère cherche seulement à dévoiler le vrai visage de son père. Pourtant, l'enquête sur son père lui permet de connaître sa mère.

Chez P.-J. Remy, nous remarquons encore la symbolisation de la création. L'épisode qui retient notre attention est la légende où le maître-ouvrier et la jeune fille chinoise se sacrifient tous les deux pour fondre la cloche (cf. Ch 333). Par le biais de cette légende, le romancier valorise la création de l'oeuvre. La naissance de celle-ci exige un effort et le sacrifice de la vie du créateur. Il y a donc un lien étroit entre le créateur et la création. Cela nous fait penser au passage de "la mer d'airain" du Voyage en Orient, où Nerval a chanté la sacrifice de Bononi qui s'est jeté dans la fonte pour la réussite de la statue¹⁴⁵.

Dans ses livres, notre romancier condamne à plusieurs reprises la destruction des oeuvres d'art. A part la sphinge brisée et le masque de l'Inconnue cassé, nous trouvons d'autres exemples: "un morceau de tête de bouddha" que "les Japonais avaient fracassé pendant la guerre" (Ch 24); des bouddhas que les Gardes Rouges ont décapités; des statuettes du temple d'Angkor qu'on a arrachées pour en faire le trafic ... Nous trouvons d'une part une condamnation de la barbarie et de l'absurdité de l'homme, d'autre part, une revendication pour la protection des objets d'art. Effectivement, ceux-ci jouent un rôle essentiel dans la vie de l'écrivain et dans son oeuvre.

1 Par l'allégorie, notre romancier décrit également l'homme consumé de vengeance et de haine qui fait justice ou qui se trouve dans un état désespéré. Par exemple, Mulley a tué, avec une statue de bouddha, Sir Avon, assassin de la petite Emily. En fait, c'est grâce au bouddha, bienfaisant et charitable, qu'on a pu éliminer un aristocrate masqué. Mulley a trouvé le seul moyen possible de mettre fin à son obsession de la mort d'Emily. Il en est de même pour Paul, qui a tué son père avec la tête de grès rose qui représente une petite fille (Ch 722). Tout le destin de Paul est lié à son père, un père qui l'a abandonné et qui est cause de tous ses malheurs. Paul voulait lui régler son compte définitivement.

Sartre a écrit dans L'Imaginaire : "Les deux mondes, l'imaginaire et le réel, sont construits par les mêmes objets; seul le groupement et l'interprétation de ces objets varient."¹⁴⁶ Ainsi, devant un objet d'art, nous pouvons passer du réel à l'irréel. La matière devient image. Nous entrons dans l'imaginaire.

Pour P.-J. Remy, les objets d'art tels que la sphinge, la méduse, les statues, etc., sont tous porteurs de sens et représentent des figures romanesques. Ils constituent toujours un lien étroit entre le passé et le présent, entre l'homme et la femme, entre le créateur et la création. L'alliance entre la femme et l'objet d'art impose donc la présence d'un monde à la fois réel et imaginaire, et exerce sans cesse la fascination de la création.

¹⁴⁵ Gérard De Nerval, Voyage en Orient, tome II, G.- Flammarion, 1980, p.280.

¹⁴⁶ Jean-Paul Sartre, L'Imaginaire, Gallimard, 1940, p.34.

4. L'Art et l'Écriture

“Notre art me paraît une rectification du monde, un moyen d’échapper à la condition d’homme.” - André Malraux¹⁴⁷ “L’art est le seul moyen de se sauver, [...] La seule chose de bien en nous, c’est l’aspiration esthétique, l’aspiration à vouloir créer” - P.-J. Remy¹⁴⁸

Chez Balzac, Le Chef-d'oeuvre inconnu, Gambara et Massimila Doni forment une série d'études sur la création artistique et littéraire. Balzac qui s'est fait lui-même peintre de sa société a remarquablement montré l'image même de l'univers en introduisant dans l'art littéraire des sensations, des émotions et des techniques empruntées aux autres arts. L'art est pour lui un moyen d'exprimer l'unité littéraire qui constitue sa comédie humaine.

Nous dirons que l'écriture de P.-J. Remy est également en symbiose avec l'art. Les ouvrages tels qu'Une Ville immortelle, Des Châteaux en Allemagne, Aria di Roma, De la Photographie considérée comme un assassinat, Salue pour moi le monde, Ava, Pandora, Retour d'Hélène et La nuit de Ferrare¹⁴⁹ rassemblent essentiellement ses idées esthétiques et sa réflexion sur l'art. Celles-ci traduisent sa pratique, son cheminement, ses doutes, ses angoisses et ses recherches. P.-J. Remy se voit toujours en train de méditer sur l'art et sur son écriture, car il est entièrement engagé dans une recherche perpétuelle pour continuer sa création. L'art étant la métamorphose par excellence, l'auteur recrée le monde en explorant ses idées et son goût dans l'oeuvre d'art, qui est pour lui un acte possible de création.

Des questions se posent naturellement: Comment se peindre soi-même et peindre les autres? Comment créer des oeuvres? Quels sont les rapports entre l'artiste et l'oeuvre, entre l'oeuvre et l'écriture? Quelle est la réflexion sur l'art?

Selon Proust, l'art est plus réel que la vie. Pour P.-J. Remy, l'art est plutôt incarné dans la vie. Nous remarquons dans son oeuvre l'interrogation sur l'essence même de l'art, la possibilité de l'incarnation de l'art pictural et plastique dans la littérature, l'espoir de survie par l'art et par l'écriture et la tentative de représenter le monde par un art total. C'est dans la perspective de ses idées esthétiques qu'on découvre mieux son univers romanesque.

4.1. L'Artiste et l'Oeuvre d'art

Chez P.-J. Remy, l'artiste appartient à deux mondes: celui du dedans et celui du dehors. Pour mieux l'expliquer, nous allons citer l'exemple d'un atelier de peinture dans Aria di Roma. Il s'agit de l'atelier du narrateur-peintre. La porte de cet atelier est particulière, car elle comporte au milieu un orifice carré, qui permet au peintre d'observer l'intérieur et

¹⁴⁷ André Malraux, Le Noyers de l'Altemburg, Gallimard, 1951, p.1005.

¹⁴⁸ cf. Entretien avec P.-J. Remy du 2 juillet 1993, p.432.

¹⁴⁹ On n'en cite que ces quelques-uns. Il y en a encore d'autres.

l'extérieur. Ce que l'écrivain met en jeu est évident. L'atelier étant un lieu de création, l'artiste se peint lui-même: il est dedans; il peint les autres: il est dehors. De ce fait, il est à la fois le peintre et le personnage peint. A travers sa propre figure et celles des autres, ce narrateur-peintre nous raconte à sa manière son cheminement et celui des autres, ainsi que la création de leurs oeuvres artistiques et littéraires.

Dans certains cas, par une réaction illusoire, l'artiste ne veut créer qu'à partir de lui-même et de son propre univers. Comme l'a clamé l'un des personnages de Flaubert, "mon royaume est de la dimension de l'univers, et mon désir n'a pas de borne"¹⁵⁰. Le narrateur-peintre d'Aria di Roma a déclaré lui aussi: "La peinture était mon seul univers" (ADR 17) et "il me suffirait d'accumuler les mots tout nus d'une langue à moi" (ADR 116).

D'une part, l'artiste qui se lie avec l'art est dans son oeuvre, considérée comme sa vie, l'homme et l'oeuvre sont donc unis. D'autre part, l'artiste devient "narcissique" puisqu'il ne sort pas de son univers. Le cas du héros d'Aria di Roma attire particulièrement notre attention. Rome étant le centre catholique, ce vieux peintre qui voulait embrasser le monde et réaliser son chef-d'oeuvre se considère comme bâtisseur, rival de Dieu:

"Je me sentais devenu le bâtisseur démiurge qui, à la force des poignets, élève sur l'aire de construction des blocs, carrés ou parallélépipèdes réguliers pour bâtir là un monument vide et, surtout, sans mémoire." (ADR 404)

Est-il aveuglé par la lumière de Rome? Ou par l'ambition audacieuse de créer sa meilleure oeuvre à Rome? Veut-il lancer un défi à Dieu en jouant avec le feu? Une impression de vide nous submerge lorsque ce héros est pris au piège. Le narcissisme le conduit dans une impasse, car sa création tourne mal. Il se trouve finalement épuisé et vaincu. Mais, c'est à travers l'échec qu'il se voit mieux lui-même, impuissant et anéanti, dans le miroir de l'art, face à une Rome éternelle.

On retrouve ici une des problématiques de l'artiste, qui est la vision, vision sur soi-même et sur le monde. On dirait que chez P.-J. Remy il existe encore la vision à créer. Tous ses personnages sont soumis à la hantise des images. Par exemple, le peintre Binet a été tourmenté par l'image de la jeune fille qu'il devait peindre sur la fresque; le jeune peintre Cyril a été hanté par la figure de sa soeur Marion; le collectionneur de tableaux de La nuit de Ferrare a lié sa vie à la toile qu'il préférerait ... Notre écrivain, lui-même imprégné d'images, ne peut pas non plus y échapper. Par le biais de ses personnages, il a probablement le dessein de nous livrer la cristallisation sur l'image picturale de tous ses désirs et de tous ses rêves. De ce fait, l'image est transcrite non seulement dans la conscience et la vision de l'homme mais aussi dans sa vie.

L'auteur explore un champ sur lequel s'affrontent des instances (l'artiste / le créateur) autour d'un enjeu (l'univers / l'oeuvre d'art). L'univers que l'artiste crée est un monde imaginaire, un monde d'images et de signes, un monde de déception et de rédemption. Face au destin fatal du créateur, P.-J. Remy lance un défi au monde, dont il tente de donner une représentation sous forme de la création romanesque. Par le personnage-peintre Cyril, l'auteur s'exprime en ces termes:

¹⁵⁰ Flaubert, La Tentation III, p.563.

“Le pouvoir de peindre est la seule chose au monde que j’aie le sentiment de posséder [...]. Seule ma peinture me permet d’aller voir ailleurs: de l’autre côté.” (DEu 164, 166)

Comment représenter ce côté-là? Pourquoi doit-on le voir? Il s’agit probablement du côté sombre et du monde souterrain où on est surpris par des trafics d’objets d’art, de drogue et d’armes, des crimes, des meurtres. Chez P.-J. Remy, l’artiste doit embrasser le monde et connaître à la fois son côté clair et son côté noir. Peindre devient donc pour l’artiste “une sorte de nécessité” (ibid. 167).

L’art étant en mesure de donner à l’homme la “possibilité infinie du destin”¹⁵¹, l’écrivain souligne constamment que l’art représente pour ses personnages une possibilité de salut et de survie. Autrefois, seule la religion garantissait le salut. Pourtant, l’art permet aussi aux personnages de P.-J. Remy une “rédemption”, un “anti-destin”¹⁵². Pour eux, l’art est le “seul amour qui emportait tous les autres et qui, face à Dieu, [leur] accordait [leur] part d’éternité” (NDF 220). L’écrivain nous présente ainsi un univers où Dieu ne joue pas un rôle essentiel et où l’homme passionné d’art suit une autre voie vers la redemption.

De ce fait, c’est en créant que l’artiste peut posséder son propre destin et devenir lui-même. Il cherche dans l’art et dans la création un lien entre le passé et le présent, une relation entre les autres êtres et les autres cultures. L’exemple du peintre Cyril montre bel et bien que, la recherche suspendue, on ne peut plus survivre, et que le suicide ou la mort se produit inévitablement (cf. DEu). C’est pourquoi dans l’oeuvre il y a des morts volontaires.

P.-J. Remy nous invite souvent à assister à la création d’une oeuvre et à la révélation de l’esprit de l’artiste. Dans Des Châteaux en Allemagne, par le biais du long cheminement du peintre et de sa prise de conscience, l’auteur fait comprendre que les femmes ne sont pas toutes belles et que le monde n’est pas composé seulement de beaux éléments. Le peintre crée donc une réalité dans laquelle il pourra se perdre ou se sauver, puisque l’art est à la fois la déception et la redemption. En fait, ce peintre et sa fresque ne sont qu’une image qui reflète la création artistique.

Dans l’oeuvre, il y a une mise en scène bien remarquable de la rivalité entre l’artiste et son inspiratrice. Nous pouvons citer les exemples suivants: la revanche de Laurence contre le narrateur-peintre (ADR), la fuite maintes fois réclamée d’Ava (A), le triomphe de Pandora sur le compositeur Carl (P), la réussite de Marion face à l’échec de son frère peintre ...

Nous nous demandons pourquoi il y a cette rivalité. Quelle est sa signification? L’écrivain tente probablement de mettre l’accent sur la recherche perpétuelle d’inspiration. Selon lui, l’artiste ne doit pas être pris au piège en tombant amoureux d’une seule figure ou d’une seule image. Il lui faut absolument retrouver d’autres inspirations s’il veut continuer à créer.

¹⁵¹ André Malraux, L’Espoir, Gallimard, Folio, 1937, p.590.

¹⁵² André Malraux, Les Voix du silence, Gallimard, 1951, p.637.

Chez P.-J. Remy, nous remarquons également l'opposition entre l'artiste et l'oeuvre et la confrontation entre l'art et la mort. Par leur structure, certains textes laissent transparaître la confrontation entre la passion de l'artiste et la mort de l'oeuvre. Prenons des exemples:

Dans De la Photographie considérée comme un assassinat, l'écrivain évoque une photographe qui est passionnée de photos sombres et de l'image à la fois belle et horrible du modèle. Dans Pandora, nous avons la passion musicale du compositeur Carl et la musique maudite qui a causé plusieurs morts. Dans Aria di Roma, les artistes ayant la passion picturale et plastique se heurtent à l'échec ou à la mort. Dans Des Châteaux en Allemagne, le beau visage de la jeune fille devient finalement celui de la mort. La nuit de Ferrare se termine par la destruction de la toile ...

Ainsi, l'écriture se mesure sans cesse au scandale provoqué par la figure féminine et l'image artistique. La problématique s'impose dans l'écriture au contact de l'artiste. Le peintre qui peint toujours ce qui est beau est normalement entraîné vers la belle figure féminine et la belle image attirante. La passion de l'artiste devient en quelque sorte un délire ou un abîme dans lequel sa pensée se perd. Le peintre Binet, par exemple, est tellement tourmenté par sa passion qu'il s'en trouve dans un état délirant. Cependant, c'est dans cet état anormal qu'il comprend la nécessité de peindre à la fois la beauté et la laideur. En revanche, la fresque terminée, il brise son pinceau pensant ainsi atteindre à la perfection et à l'absolu. Une telle pensée l'empêchera à jamais de devenir un peintre célèbre. Il est évident que P.-J. Remy, sensible au problème de l'écriture, se réfère à l'art afin de montrer la nécessité de la création continue, dont les processus qu'il met en oeuvre dans ses écrits consistent à créer un monde transfiguré.

La confrontation entre l'artiste et l'oeuvre est au fond un combat. Un des peintres a affirmé: "Je me battais, lentement, contre ma toile, les couleurs et moi-même." (ADR 422) L'artiste se bat pour trouver son chemin et pour mieux se connaître soi-même à travers la création. Chez P.-J. Remy, c'est souvent après l'échec que l'artiste peut être complètement éveillé. Rappelons-nous le cas du narrateur-peintre d'Aria di Roma. Ce personnage qui cherchait une voie qui puisse être la sienne (cf. ADR 388) n'est pas arrivé à réaliser l'oeuvre envisagée. L'échec l'a fait réfléchir sur la vanité masculine et la valeur artistique. Le cas du héros de La nuit de Ferrare est également significatif. Ce personnage ne pensait auparavant qu'à sa toile préférée et à lui-même. La destruction de la toile l'a ramené à la réalité, face au danger potentiel qui ne concerne pas seulement lui-même, mais l'humanité tout entière.

P.-J. Remy découvre en réalité dans l'art la possibilité d'une expression intérieure puisque l'art peut communiquer et parler, "les mots peuvent devenir images, et qu'une image immobile, simplement contemplée, peut raconter une vie entière - ou un instant de beauté" (T 76). Dans son univers, la peinture, la sculpture ou la musique sont capables de s'exprimer. L'oeuvre d'art s'offre aux regards, et en même temps inspire le contemplateur. Malgré le regard muet et la contemplation silencieuse, la distance entre l'oeuvre et le contemplateur est diminuée.

Sartre a indiqué: "La contemplation esthétique est un rêve provoqué et le passage au réel est un authentique réveil."¹⁵³ P.-J. Remy partage ce point de vue par l'exemple de la

toile de "Mathilde aux bras levés" dans La nuit de Ferrare. Cette toile imaginée par l'auteur attire chaque jour la contemplation du narrateur. Elle le fait rêver et le conduit finalement à la réalité. La toile à laquelle le héros s'attache profondément est symboliquement "assassinée", détruite et disparue, tandis que l'écriture se charge de montrer la jeunesse perdue, le passé oublié et le danger potentiel. L'écriture explore une déchirante et douloureuse réalité, en évoquant la violence et l'horreur.

On comprend maintenant pourquoi P.-J. Remy a cité dans ses livres tant d'oeuvres d'art, et pourquoi il ne cesse d'observer les images picturales et de les méditer. Ce qui est important pour lui, c'est d'essayer de saisir quelque chose sur les images contemplées, dont la réaction et la résonance se prolongent dans son imagination. Dans son univers, que ce soit une photo ou une toile, elle peut "parler" avec le personnage. Ainsi, l'oeuvre d'art qui est en mesure d'exercer un langage comme l'écrit, joue le rôle d'un conducteur pour la trame du récit. Il transgresse la frontière entre l'image et l'écriture puisque tous les peintres de l'auteur notent et écrivent. Dans Aria di Roma et Retour d'Hélène, le personnage-peintre n'a cessé d'écrire pour laisser des traces. Balzac n'est-il pas le grand peintre de sa société? Proust ne l'est-il pas de la vie mondaine du début du XX^e siècle? P.-J. Remy a également l'intention de mêler les arts pour "montrer" et "parler". Il éprouve sans relâche le besoin de peindre-écrire en même temps. Selon lui, le sommet de l'art, c'est sa liaison avec la littérature.

4.2. L'Oeuvre d'art et l'Écriture

L'oeuvre d'art transmet un message visuel tandis que l'écriture envoie un message verbal. L'auteur s'y réfère souvent par le biais d'analogies, de métaphores, de symboles et d'allégories. Dans ses nombreux livres, P.-J. Remy montre qu'on peut devenir créateur par l'art ou par l'écriture. On se demande quel est le rapport entre l'oeuvre d'art et l'écriture. Selon notre écrivain, leur lien est corrélatif et réciproque. L'essentiel pour lui et ses personnages, c'est la transformation de la vision en écriture, de l'espace visible en espace textuel.

L'étude du rapport entre l'oeuvre d'art et l'écriture met en valeur la visibilité textuelle, aspect principal de l'esthétique de P.-J. Remy. En faisant appel à l'oeil du lecteur, l'écrivain explore les images et les perceptions visuelles. Chez lui, les images reçues se traduisent constamment dans les mots qui composent son écriture. Schneider a défini le rapport entre le visible et l'écriture en ces termes:

"Voir n'est pas que l'affaire des yeux, c'est souvent le soir qu'on écrit, lorsque lentement reflue le visible, que s'estompent les couleurs, que se grisent les couleurs. Alors, le blanc et noir de la page s'interpose entre l'oeil et la vision, on quitte l'exact pour le vrai, on entre dans la mémoire. L'écriture n'est jamais contemporaine de l'image et le souvenir est le seul instrument d'optique de l'écrivain."¹⁵⁴

Ainsi, l'oeuvre d'art donne lieu à l'écriture. Sous la plume de l'écrivain, les images se

¹⁵³ Jean-Paul Sartre, L'Imaginaire, Gallimard, 1940, p.245.

¹⁵⁴ M. Schneider, Baudelaire, les Années profondes, Seuil, 1994, p.150-151.

transmuent en verbe, se métamorphosent en oeuvre textuelle. L'oeuvre d'art contribue au jeu dans lequel l'écrivain cherche une image, un sujet et une forme qui conviendront aux personnages en mal de création. Ses personnages-artistes veulent tous "raconter" (DEU 167) à travers leur oeuvre. On a constamment une transformation de l'image en parole, de la peinture en écriture. L'artiste cherche éperdument cette force transformatrice et rédemptrice, capable de revivifier les images et les signes.

Comment redonner la vie à l'oeuvre d'art? Comment réécrire à partir d'une image ou d'un signe? Les textes comme La Figure dans la pierre, Aria di Roma, Retour d'Hélène, La nuit de Ferrare et bien d'autres montrent tous le besoin et la nécessité de reproduire et de réécrire. Ils apportent une réponse au problème de l'artiste face à l'art. Selon P.-J. Remy, l'oeuvre d'art est à la fois une image produite et une image à reproduire. Pour lui, reproduire l'univers par le biais de l'art, ce serait explorer les images données.

Dans l'oeuvre, très fréquente est la reproduction des images picturale et plastique. L'écrivain tente toujours de saisir les images essentielles et d'explorer leur signification. En faisant jouer les mécanismes de l'imagination, il crée ou recrée sa propre oeuvre par l'intermédiaire des images, qui sont pour lui un moyen d'expression. L'oeuvre d'art joue nettement sur deux registres: le symbolique et l'imaginaire.

Parmi les ouvrages de notre écrivain, il y en a de nombreux qui sont nés des images picturales ou qui ont pris leur source dans des tableaux. Les images jouent effectivement un rôle important dans le texte. Par exemple, Pandora et Ava ont été inspirés de la toile "Eva Prima Pandora" de Jean Cousin, dit le Père et d'autres tableaux célèbres; Une Ville immortelle est composée de l'ensemble des toiles de Florence; Retour d'Hélène est sûrement dû à la toile "L'Enlèvement d'Hélène" de Guido Reni et aux autres tableaux exposés; De La Photographie considérée comme un assassinat a été influencé par des photos de la célèbre photographe anglaise Bettina Rheims; Des Châteaux en Allemagne a résulté des photos prises en Allemagne; La nuit de Ferrare est issu d'un tableau italien ...

Il y en a beaucoup d'autres dont les couvertures reproduisent des tableaux. Bref rappel: la peinture du Palais d'Eté (Le Sac du Palais d'Eté et Chine) qui marque une Chine millénaire et qui fascine toujours les Occidentaux; la toile de Frédéric Bazille "Réunion de famille" (Le Rose et le Blanc) qui représente une vie idyllique conjugée avec l'amour, l'amitié et la beauté auxquels les "Compagnons" aspiraient éperdument; la peinture de paysage idyllique de H. Brokman (Toscane) qui est une représentation de la Toscane et qui réveille miraculeusement l'esprit du protagoniste; le tableau de Carlo Crivelli (Une Ville immortelle) qui expose une cité mythique et imaginée ...

Tous ces livres manifestent combien P.-J. Remy a vivement ressenti l'impression et l'inspiration véhiculées par les images. En considérant l'art comme moyen de stimuler l'esprit et d'éveiller la conscience, il indique clairement la nécessité d'explorer l'intuition et l'imagination. En fait, c'est par la vibration de sa propre sensibilité et de son imagination qu'il donne aux images le pouvoir de reproduire. L'oeuvre d'art et l'écriture ont toujours une corrélation étroite. Non seulement l'oeuvre d'art inspire l'écrivain, mais elle devient aussi porteuse de signification. L'écriture étant née des images, elle tente de décrire des êtres humains sensibles à l'art. Nous remarquons l'incarnation des images dans le texte,

où celles-ci peuvent devenir miraculeusement des scènes et des personnages. L'écrivain montre, d'une façon à la fois picturale et cinématographique, des paragraphes, des séquences et des récits dans lesquels la circulation des images est remarquable. Prenons des exemples:

L'héroïne Ava étant la figure centrale de toutes les autres femmes peintes, sa description se fait comme dans une galerie de peinture, le lecteur est donc invité à contempler cette série de tableaux (cf. A). Lors du développement des négatifs pris par la photographe Claire, le héros qui assiste dans la chambre noire à la sortie des photos contemple l'une après l'autre les images, comme s'il était dans une salle de cinéma (cf. PCCA). L'image de Pandora associée à la musique traverse tout le texte comme sur la scène (cf. P). "Mathilde aux bras levés" devient le fil conducteur du récit, tandis que les deux romans de Bassani: Le Jardin des Finzi Contini et Lunettes d'or sont présentés par des images de film où la scène de tennis jouée par la jeune fille s'oppose vivement à celle du massacre (cf. NDF). De tels exemples sont très nombreux.

Chez P.-J. Remy, l'art est ainsi mis en thème par l'idée d'une écriture nouvelle comme moteur potentiel pour déclencher le mécanisme de l'imagination. Les tableaux dans Ava touchent d'une façon évidente une problématique que supportent les références à l'art de l'écrivain pris avec des images.

La figure d'Ava qui représente la femme idéale devient une reproduction de nombreuses images picturales. L'écrivain a besoin de ces références pour créer une telle femme unique et multiple. Ce que visent les textes de P.-J. Remy, c'est de donner d'une façon artistique et plastique des figures féminines, parmi lesquelles on trouve des comédiennes, des chanteuses, des musiciennes, des photographes, etc. Nous suivons ainsi les récits par l'emprunt de figures à des tableaux. Dans l'entrecroisement des références, les toiles citées deviennent l'objet d'une nouvelle écriture. Un espace nouveau s'ouvre lorsque l'image s'insinue dans l'espace textuel. Une nouvelle valorisation est accordée à la visibilité dans l'écriture. Cependant, ce n'est pas pour valoriser davantage l'oeuvre d'art, mais plutôt pour accentuer la reproduction elle-même. L'oeuvre d'art fait réagir et naître l'écriture en suscitant l'imagination dans de nouvelles directions.

Si P.-J. Remy s'intéresse si intensément à l'art, c'est qu'il cherche une écriture. Il tente de capter toutes les images et tous les signes qui pourraient contribuer à un nouvel esprit, à une nouvelle idée, à un nouveau sujet, enfin à un nouveau livre. Selon lui, pour comprendre les textes tels qu'Ava, Retour d'Hélène, dans toute leur complexité, on doit les percevoir comme une série d'images qui sont à la fois transmises par les mots et qui sont elles-mêmes des mots. Le tableau et le récit fusionnent ainsi. La fusion entre image et poésie, entre art et littérature se trouve partout dans l'oeuvre, où l'écrivain insiste sans cesse sur l'image inspiratrice et sur l'idée reçue par l'artiste-écrivain.

L'auteur reprend des symboles mythiques tout en développant l'imaginaire. Avec la figure d'Hélène dont la beauté extraordinaire ne cesse d'enflammer les passions, il présente une femme idéale qui est la "poésie" (RH 86) et la "musique des mots" (ibid. 88). Etant image "plus belle encore que la fresque et les mots et la cire ont pu dire" (ibid. 89), Hélène est pour lui inexprimable, donc une figure qui restera toujours à imaginer, une oeuvre à créer. La figure d'Ava est bien rattachée au mythe de Pandore. On dirait qu'Ava

n'a de sens que par rapport à ce symbole mythique. Si Pandore est, selon le mythe, la première femme, une créature merveilleuse que les dieux ont inventée, Ava en est une aussi pour l'écrivain. Donc, peindre Ava ou Pandore, c'est inventer "une écriture nouvelle" (A 263). Pourtant, la musique maudite de "Pandora" révèle l'autre face symbolique de Pandore: la femme maudite qui apporte au monde la malédiction et le Mal. Il en est de même pour Hélène qui est à l'origine de la guerre.

Par le biais de la peinture de Cyril, P.-J. Remy ménage des images qu'on dirait également placées sous le signe de la "dichotomie", terme voulu et entretenu par l'auteur. Relisons par exemple ces lignes:

"[L'oeuvre de Cyril] est le reflet le plus précis qui se puisse imaginer de cette dichotomie. D'un côté, la douleur, le besoin de malheur qu'une femme [...] porte en elle; de l'autre, l'espoir auquel notre Cyril veut envers et contre tout croire: celui qu'il veut, fût-ce désespérément qu'on lise dans les yeux des hommes qu'il nous montre pourtant crucifiés." Et 'Marion était la face obscure d'une médaille très rare dont Cyril, lui, était le côté lumineux' (DEu 232).

On remarque avec évidence la trame de la peinture et de l'écriture. Ainsi, l'art entraîne l'homme et le monde dans le jeu des signes et des couleurs. De tels exemples sont fréquents dans l'oeuvre.

La peinture est "un objet de poésie plus riche souvent que la réalité" (RH 18), puisqu'elle permet l'imagination et la création nouvelle. Selon P.-J. Remy, "comme peindre une toile ou écrire un poème, montrer aux hommes la beauté est aussi une manière de créer la beauté" (ibid. 21). Ainsi, l'oeuvre d'art est chargée de donner une image à créer. L'auteur montre à la fois la valeur de l'oeuvre d'art et celle de l'oeuvre textuelle.

Chez P.-J. Remy, l'oeuvre d'art est rivale avec les mots. Par exemple, dans Retour d'Hélène, le tableau "la peste d'Azoth" de Nicolas Poussin souligne parfaitement la rhétorique picturale. Le poète écrit de nouveau la scène où l'on voit la mort régnant dans la ville, le pathétique de l'enfant au sein de sa mère morte, le désarroi devant l'idole brisée et l'indifférence d'un homme riche face à un vieillard malade (cf. RH 29-36). Transposés dans une scène funèbre, les mots portent en eux la présence de mort. Pourtant, ils échappent paradoxalement à la mort. C'est du sang et de la ruine que des mots déchirants renaissent. En fait, la peinture parle aussi bien que le poème. Elle est en mesure de rivaliser avec le langage de l'histoire et celui de la poésie.

L'auteur insiste constamment sur la communication et le lien entre le protagoniste et des images artistiques ou plastiques. De même que la photo de la jeune fille et les statues parlent pendant des années avec le personnage-écrivain (cf. CRNA et FDP), le tableau "Mathilde aux bras levés" est imprégné "de souvenirs et d'échos" qui sont, "de toute éternité" pour le héros, ces "transports de l'esprit et des sens" (NDF 223). Ces images étroitement liées à la vie du personnage deviennent le support de son esprit et de sa survie. Le caractère commun entre le langage visuel et le langage écrit serait pour P.-J. Remy dans l'imaginaire, dans leur capacité de conduire le récit.

La peinture implique l'exposition des images, dont la restitution littéraire peut produire une véritable mobilité textuelle. Le passage d'un art pictural à un texte littéraire consiste

en une transformation de l'image en mots. P.-J. Remy met au point une écriture pictographique qui demande à être vue. L'écriture devient images comme celles des tableaux ou des scènes. Selon lui, l'univers peut être vu ou revu à l'intersection des images et des scènes. Ce qui est particulier chez lui, ce n'est pas seulement de montrer des images, mais de réaliser un lien entre l'image et l'imagination, c'est-à-dire, de créer une oeuvre liée aux images picturales ou plastiques.

L'imagination constitue l'une des constantes idées créatives de sa "petite comédie humaine". L'art de notre écrivain consiste à percevoir, à découvrir et à inventer selon l'imagination. La conception d'une oeuvre nécessite naturellement l'imagination. Dans Le Chef d'oeuvre inconnu, Balzac nous a donné l'exemple d'un artiste qui concevait. En montrant le processus de création et le cheminement de l'artiste, P.-J. Remy insiste sur le travail de l'imagination. Il démontre que la conception artistique et la création littéraire émanent toutes les deux de l'imagination.

L'imagination est en quelque sorte la révélation du réel. Le monde imaginaire a les mêmes qualités et les mêmes défauts que le monde réel. Dès que la face négative est démasquée, on voit facilement son ombre et sa laideur. Ce qui s'exprime presque dans tous les livres de P.-J. Remy concernant l'art. Ainsi, l'écrivain réduit l'univers romanesque à une équivalence picturale, plastique ou musicale. Tous les styles se situent sur un plan d'égalité. Chez P.-J. Remy, l'interprétation de l'art vise donc à une vérité objective: montrer les deux faces de notre monde. L'art et la littérature sont en mesure de transformer le monde.

Si P.-J. Remy cherche de préférence l'expression de création dans l'art, c'est que l'acte créateur est inséparable de l'oeuvre devenue tableau ou texte. Ce qui attache l'écrivain à l'art, ce qui fait qu'il vit dans l'art, c'est que l'art lui apporte la preuve de création.

4.3. La Réflexion sur l'art

L'art est, selon Umberto Eco, "un message fondamentalement ambigu, une pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant"¹⁵⁵. Ce message ambigu se traduit clairement dans l'oeuvre de P.-J. Remy par la contradiction et l'ambivalence de l'art, notamment marquées en ces deux termes récurrents: "beauté" et "mort".

Par exemple, nous avons la belle photo d'une baigneuse morte, la ville éternelle remplie de crimes, la jeune fille peinte dont le visage représente la mort, la Pandora fascinante qui cause plusieurs disparitions d'actrices, la célèbre peinture d'une Hélène gracieuse qui fait naître pourtant la tragédie ... Toutes ces figures et ces images mêlant la beauté et la mort évoquent une thématique complexe, ambiguë et contradictoire que l'écrivain souligne volontairement. Pour formuler la pluralité des aspects de l'art, P.-J. Remy a recours à cette ambivalence sous couvert de louer la beauté éternelle.

Chez P.-J. Remy, la réflexion esthétique sur l'art se lie toujours à cette ambivalence. De ce fait, la création artistique et littéraire ne dépend pas forcément de la beauté apparente. Selon notre écrivain, la laideur est également en mesure de donner des

¹⁵⁵ Umberto Eco, L'Ouvre ouverte, Seuil, 1965, p.9.

inspirations et de produire quelque chose de beau. Rappelons-nous les deux exemples suivants: le premier concerne la création poétique éveillée par la jeune fille Sylvia très "laide" (ADR 353) et le deuxième raconte la belle musique jouée par la jeune musicienne ayant une "laideur horrible" (ADR 355). La laideur physique de ces deux filles renvoie paradoxalement à la beauté artistique et littéraire. La mise en jeu de la laideur extérieure et de la beauté intérieure s'accroît également dans l'intention de réveiller les perceptions de toutes les manières possibles.

Selon Sartre, "la beauté est une valeur qui ne saurait jamais s'appliquer qu'à l'imaginaire."¹⁵⁶ Ainsi, la beauté ne se trouve que dans la création et grâce au travail de l'imaginaire.

C'est pourquoi P.-J. Remy cherche ce qui est en dehors de la beauté: "Lorsque je parle de beau et de beauté, je pense à quelque chose d'autre, qui est une sorte d'équilibre, une sorte de rigueur."¹⁵⁷ L'art nécessite effectivement l'équilibre et la rigueur de l'expression des éléments opposés. L'artiste-écrivain tente de saisir la pluralité de signes pour exécuter une réalisation équilibrée et rigoureuse.

La "Beauté", l'"Amour" sont désarticulés, et l'image qui les prend apparemment en charge flotte: l'image n'est plus le véhicule de la vérité, mais un jeu. Si la beauté est "gracieuse" et "fatale", c'est qu'elle miroite à la façon d'un leurre. Si l'éternité est représentée par la belle Hélène ou une Rome lumineuse, elle n'est qu'un charme éphémère et impur. Que ce soit Hélène ou Rome, elle n'est qu'une figure de l'image, une transfiguration de sa présence, une allégorie inspirée à l'écrivain par sa passion des images. Ce qui est important pour P.-J. Rémy, c'est de travailler les images et de les transformer en écriture. Ainsi, nous avons constamment la fusion de la forme et de l'image dans ses récits.

Un passage de *Salve pour moi le monde* où le narrateur, amateur d'art, a refusé de "revenir dans la galerie aux trente-six beautés" (SPMM 30) retient particulièrement notre attention. L'écrivain met en jeu la confrontation entre la beauté et la mort. Le refus du héros d'y rentrer est la condamnation de la violence:

"cette salle du palais de Nymphenburg où l'on a placé les portraits des femmes les plus belles de la cour de Bavière et de la ville de Munich peints" (ibid.)

est un lieu où ces beaux portraits étaient réservés à Louis premier qui a participé cruellement aux émeutes. La beauté féminine s'oppose vivement à la mort. Cette opposition devient le fil conducteur de ce roman, et le refus de la violence est un appel à la paix. Ainsi, P.-J. Remy place dans son récit des scènes de la Tétralogie de Wagner, où l'amour s'oppose à la haine, et où la musique spectaculaire s'oppose à la violence. L'écrivain soutient l'épreuve visuelle de désordre social dû à l'absence d'amour et à l'oubli de Dieu. Les tragédies se produisent donc dans le sillage de la haine et de la disparition de Dieu.

Le peintre Cyril qui avait peint des paysages idylliques lorsqu'il était avec sa soeur

¹⁵⁶ Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, Gallimard, 1940, p.245.

¹⁵⁷ cf. Entretien avec P.-J. Remy le 11 janvier 1996, p.446.

Marion a dessiné, après le mariage de celle-ci, “des choses terribles, [...] des figures monstrueuses, toujours à la recherche du détail le plus repoussant” (DEu 155). A travers ces figures déformées et horribles, ce peintre voulait montrer probablement des images sombres de l’Europe et sa propre déception. Par le biais de ce peintre, l’écrivain met en relief la beauté et la laideur selon les changements de décors. Les beaux paysages idylliques que le peintre a admirés avec sa soeur ne sont plus. Le temps est changé. Le désordre remplit non seulement sa vie, mais aussi l’espace européen.

Les chefs-d’oeuvre de la photographe Claire représentent “des corps de femmes nus mais désarticulés, comme si une mort terrible les avait foudroyées dans l’eau parfaitement claire” (PCCA 20). Nous trouvons à la fois l’opposition entre la beauté et l’horreur et l’association du beau-horreur. Car “ce qu’il y a de beauté dans cette horreur-là, [est] resté sur les photographies” (ibid. 94). Peut-on “démêler la photo du crime de celle de l’oeuvre d’art?” (ibid. 252) Cette question posée par l’écrivain est au fond une réflexion sur l’art.

Nous remarquons qu’un des traits marquants de l’oeuvre de P.-J. Remy, c’est l’art qui se conclut souvent sur un paradoxe. L’écrivain propose à sa manière de montrer comment l’art n’est pas toujours le signe d’une présence, mais plutôt celui de la fuite et de la destruction. Dans l’alchimie de la création, comment peut-il aussi y avoir un élément de destruction et de mort?

Bref rappel des exemples sur la peinture: nous avons une toile de la belle et gracieuse Hélène qui s’en va ou s’enfuit en laissant derrière elle une cité ruinée; des portraits de Marion dont le peintre Cyril est amoureux et qui entraînent le suicide de celui-ci; le fameux tableau de “Mathilde aux bras levés” qui a compromis la relation conjugale entre le narrateur et son épouse, et qui, saccagé finalement par une bande de voyous, détruit l’attachement et les illusions du héros; les villes d’art telles que Florence et Rome qui ont un charme destructif; la quête de la beauté qui prend fin à l’issue du déchirement d’un tableau et de la prise d’une photo de noyée (cf. PCCA) ...

“Trop de beauté tue ...” (NDF 250), chez P.-J. Remy, l’art tue en quelque sorte les illusions humaines. Il est évident que l’écrivain essaye de montrer les deux faces de l’art: fascinante et destructrice. P.-J. Remy exprime d’une façon très significative une réflexion sur l’art. Selon lui, toute la problématique de la création sur laquelle l’artiste-écrivain doit réfléchir se ramène à cette question: comment créer ou continuer à créer aujourd’hui lorsque le déjà-peint ou le déjà-écrit exerce sa pression sur le créateur?

Le roman d’Aria di Roma est bel et bien un livre qui parle de réflexion sur l’art en montrant les “illusions perdues”. L’auteur y décrit un groupe d’artistes venus connaître l’échec à Rome. Pourtant, ils ont tous obtenu auparavant de brillants succès artistiques. Sur l’invitation d’une fondation américaine, ils séjournent comme pensionnaires à Rome dans l’intention de réaliser chacun un chef-d’oeuvre. Pourquoi subissent-ils tous finalement un revers? Pourquoi échouent-ils tous dans leur ambition initiale? Est-il impossible de réussir aujourd’hui un chef-d’oeuvre? Six destins de personnages permettent de mesurer leur échec:

Le narrateur-peintre est la figure de l’artiste la plus significative du roman. Ce peintre âgé d’une soixantaine d’années est assez célèbre dans le milieu artistique. Les quatre toiles représentant les quatre saisons qu’il a peintes il y a vingt ans marquent le sommet

de sa carrière. Ces toiles signifient parfaitement le temps qui passe. Le peintre doit-il refaire à Rome une autre toile du même style? Le peintre Yannis peint des démons, complètement opposés à la beauté. Il nous montre "notre monde à nous, dans son horreur, sa laideur, ses abandons". (ADR 338) L'écrivain Karl ne veut pas voir le passé et refuse de se servir de la mémoire. Son roman "piétine" toujours (ADR 127). C'est un personnage à la fois "insatisfait" et "impuissant" (ADR 128, 287). Le maître de jardinage Yoshima qui a découvert à Rome "les ivresses de la lumière" (ADR 275) tente de connaître "l'éternité" (ADR 276). Au lieu de créer un jardin des morts, il a fait un jardin de lumière. Aveuglé par la lumière romaine, il a fini par se suicider. Le "sculpteur d'eau" Milan, dont la fiancée a été assassinée, est hanté par cette idée sombre. Il a besoin de "musiques violentes" comme "stimulant" (ADR 70). Lucide, il refuse de jouer le jeu. Pessimiste, il n'accepte "aucune couleur", "aucune forme". Un tel état d'esprit le conduit à ne jamais réaliser son chef-d'oeuvre. Le vieux peintre Bernard n'a rien fait pendant deux ans (cf. ADR 294), parce qu'il est physiquement et moralement impuissant. Obsédé par le calcul du saut de l'ange, il se donne finalement la mort en espérant trouver le paradis.

L'échec de ces personnages montre clairement qu'on doit percevoir les deux faces du monde par la représentation de l'art ou de la littérature. Il ne faut pas être comme Yoshima qui ne voit que la lumière, ni comme Yannis et Milan qui voient tout en noir, ni comme Karl qui rejette de voir le passé, ni comme Bernard qui veut vivre dans un monde irréel.

"Tous ceux qui, venus un jour à Rome par soif de beauté ou d'autre chose, cet aria de Roma à la fois unique et embaumé, porteur de parfums enivrants et de remugles immondes, puisque Rome est cloaque et beauté." (ADR 435)

Voilà la double face de Rome et la pluralité de l'art. La beauté fascinante coexiste toujours avec la laideur destructrice.

"L'art et la mort, la lumière et la nuit, le soleil et le feu s'y affrontaient. [...] Ce combat sans merci entre deux univers, voire deux religions, mais aussi deux conceptions de l'art et de la création artistique." (ADR 451)

Cet affrontement et ce combat que P.-J. Remy raconte dans *Aria di Roma* touchent notre vision sur l'espace et le temps. Bien que "l'art de notre siècle [soit] aussi vivant que celui du temps de Poussin ou de Pietro da Cortona" (ADR 447), il y a une différence qui réside dans la notion de beau. L'art classique voit une création de la beauté, tandis que l'art moderne a la notion de beau par valeur, non la beauté. "L'art, même si c'est un art indifférent, gris, peut être une autre valeur"¹⁵⁸. Notre écrivain tente probablement de présenter dans son oeuvre cette valeur particulière. Il n'exorcise pas l'image de la laideur ni celle de la mort. Au contraire, il les montre. En faisant apparaître ces images, il veut qu'on les connaisse pour ne pas être aveuglé par la beauté apparente. L'expérience de l'artiste consiste donc à percevoir à travers l'apparence.

Parmi les personnages-artistes, le peintre Binet qui vivait au XVIII^e siècle a déjà commencé à réfléchir sur l'esthétique de l'art. C'est pourquoi il a connu un changement fondamental: au lieu de ne peindre que la beauté, il a également peint la laideur et la mort. La photographe Claire a fait des photos où la laideur et la mort sont parfaitement

¹⁵⁸ cf. Entretien avec P.-J. Remy du 11 janvier 1996, p.447.

exprimées. En fait, la mort est une image inversée de la beauté, elle n'est qu'un autre visage de la vérité. Ce que P.-J. Remy souligne, c'est que, vainqueur de la mort et triomphant dans le temps, l'art est éternel.

Le narrateur d'*Aria di Roma* est "lucide" (ADR 437). Il a remarqué que "l'art n'obéissait pas uniquement aux lois naturelles qui sont celles de la survie ou, plus simplement, de la reproduction" (ibid.). Selon P.-J. Remy, l'art n'est pas limité par le temps, car il possède une valeur transcendante, surnaturelle et éternelle. Le temps passe sans revenir, tandis que l'art reste en permettant de revivre les souvenirs ou les moments disparus. La peinture ou la photographie est en quelque sorte l'art le plus immédiatement révélateur d'un temps. Par exemple, Mathilde sur la toile (NDF) et Millie en photos (CRNA) restent toujours jeunes malgré le temps qui passe. De ce fait, l'art est pour l'homme un des moyens d'échapper à la contingence et d'atteindre à l'absolu.

Comment organiser une composition picturale ou une écriture de souvenir et d'images? Hanté par le passé, l'artiste-écrivain tente de le ressaisir par le biais de l'art qui, accroché à l'espace, permet une communication avec le passé. L'art est également assimilé à un reflet, où les personnages de P.-J. Remy retrouvent une partie de leur vie, lien privilégié du souvenir.

Le temps est à la fois remédiable et irrémédiable: dans le présent, c'est le temps du passé, temps de la mort. L'art reproduit ou montre ce qui n'est plus. Et l'image en triomphe à tout coup: elle finit toujours par prévaloir sur l'original. L'artiste-écrivain qui cherche éperdument l'image ou le temps du passé le retrouve dans l'oeuvre artistique ou littéraire. Il nous donne à sa manière l'effet d'une écriture qui articule le temps humain et l'éternité divine.

Chez P.-J. Remy, les femmes, qu'elles soient idéales, idoles ou égéries, sont toutes imparfaites: Ava était comme une fille publique; Pandora exerçait une malédiction; Hélène a entraîné la ruine et la catastrophe ... Ces femmes sont toutes porteuses de la fatalité et de la destruction. Elles deviennent en quelque sorte fantôme d'une vision à la fois ténébreuse et éternelle. Il en est de même pour l'art qui les représente. L'art, que ce soit la musique, la peinture, la sculpture ou la littérature est également imparfait puisque aucune d'elles n'est en mesure d'exprimer totalement et idéalement une figure éternelle.

Dans l'oeuvre de P.-J. Remy, il existe une mise en question du conflit entre "l'art" et "l'écriture". Nous trouvons souvent des affrontements de texte et d'image. Tantôt la peinture met l'écriture au défi, tantôt l'écriture triomphe et l'emporte.

Pour exprimer la douleur qui déforme le visage de la marquise d'Aiglemont¹⁵⁹, Balzac a recours à la toile de la Mater dolorosa de Murillo. Selon lui,

"les peintures ont des couleurs pour ces portraits, mais les idées et les paroles sont impuissantes pour les traduire fidèlement"¹⁶⁰.

Ainsi, des mots vidés de leur puissance sont réduits à des images, à un simple moyen pour décrire. Pour présenter avec précision les traits d'Ava et pour donner un portrait

¹⁵⁹ Balzac, *La Femme de trente ans*.

¹⁶⁰ Balzac, *Carnets*, Gallimard, 1951, tome II, p.192.

symbolique de la femme idéale, P.-J. Remy a utilisé une dizaine de tableaux. La destruction de la toile de "Mathilde" sur laquelle l'auteur a concentré toute la passion du héros permet de mieux révéler le danger de la violence. Quant à Hélène,

"plus belle encore que la fresque et les mots et la cire ont pu dire légère elle oscille entre le ciel et la terre" (RH 89)

Selon notre écrivain-poète, une telle beauté, à la fois céleste et terrestre nécessite un art total pour la montrer ou la décrire. Nous sommes particulièrement attirés par l'image d'une Hélène qui s'en va vers en-haut, vers le ciel. Elle donne à la beauté féminine le sens de l'éternelle métamorphose. Ainsi, le tableau transmet un certain sens dont le motif représenté n'est plus que le porteur ou le prétexte.

La peinture donne en fait une image imparfaite de la façon dont l'artiste ressent le monde. La peinture étant "trompeuse" et les langues "imparfaites", l'artiste-écrivain tente de rendre le "mascaret des deux parlers uniques" (RH). Dans Retour d'Hélène, P.-J. Remy nous présente un dialogue idéal dans lequel se mêlent et se révèlent à la fois la vision du poète et celle du peintre.

D'après P.-J. Remy, la peinture ¹⁶¹ et la musique ¹⁶² font appel à un art total vers qui convergeraient tous les effets et toutes les expressions en présentant une peinture littéraire, une synthèse wagnérienne des sons et du verbe. Cette idée de l'association des arts s'est également exprimée dans Mémoires secrets pour servir à l'Histoire de ce siècle où le héros Pallas n'arrivait pas à écrire son livre et ses amis étaient impuissants à concevoir une sculpture ou une musique, leurs échecs se font écho.

L'écrivain enrichit la peinture par l'expression littéraire. Normalement, le roman n'est riche qu'en mots et expressions. Il est inférieur en formes, en couleurs et en lumières. Ce que P.-J. Remy explore à sa manière, c'est une forme littéraire comme on saisit les tableaux par des effets de transmission. Il tente de montrer que la littérature peut être transcrite en tableaux, en images. Il cherche inlassablement l'expression d'une totalité, à savoir l'art total. Il voit dans la littérature la "totalité" des autres arts, leurs points de convergence et d'intégration. "Un travail aux grands équilibres monolithiques que je tentais de définir dans le temps de la peinture et sur l'espace de la toile." (ADR 404)

Cette idée de la totalité s'est déjà montrée chez certains grands écrivains. Flaubert pensait à ceux qui "reproduisent l'univers qui se reflète dans leurs oeuvres, étincelant, varié, multiple, comme un ciel entier qui se mire dans la mer avec toutes ses étoiles et tout son azur" ¹⁶³. Dans l'oeuvre de Proust, l'art musical et pictural s'est aussi joint à l'art littéraire.

Malgré le contraste, la confrontation et la rivalité entre l'oeuvre d'art et l'écriture, dans l'univers de P.-J. Remy nous trouvons des cas de la conversion de l'artiste en poète ou en écrivain. La peinture devient parfois le lieu d'un transfert.

¹⁶¹ ex: les toiles concernant Hélène, Pandore ...

¹⁶² ex: la Tétralogie de Wagner.

¹⁶³ Flaubert à Louise Colet, 23, octobre, 1846.

Bref rappel des exemples: le narrateur-peintre d'Aria di Roma notait et écrivait sans cesse au lieu de peindre, et finalement, aucune oeuvre d'art n'a été réalisée, c'est le roman qui est né. Dans Retour d'Hélène, le vieux peintre s'efforçait d'écrire et d'inventer sa propre gloire. Avant il croyait que:

“en quelques taches de couleur unique, il pouvait dire cent fois ce que mille mots, aidés de grammaires savantes, arc-boutés sur le latin ou le grec, épaulés même par la rime, ne pourraient jamais que bégayer.” (RH 13)

Or, à la fin de sa vie, c'était avec des mots qu'il illustrait sa peinture et rédigeait de nombreux livres. A travers la quête éperdue de l'art, le peintre a remarqué la pertinence picturale. Tout en louant la beauté éternelle et la pudeur féminine, son écrit marquait un sens plus profond: celui d'une concurrence des arts, que P.-J. Remy montre au bénéfice de l'écriture-poème, où se révèle clairement la valeur de l'écriture face à l'oeuvre d'art. Car ses peintres ont éprouvé “l'envie d'écrire, le besoin de lumière et l'urgence des mots qui seuls pouvaient la dire, [les] taraudaient” (ADR 376). En réalité, l'idée de retour à l'écriture s'inscrit dans celle de créer la forme totale:

“tout cela conduisait mon esprit, autant que mon imagination, à retrouver des mots qui me semblaient inouïs pour dire tant de couleurs, de formes fondues et imbriquées, l'une en l'autre, irrémédiablement.” (ADR 364)

L'écrivain est devant sa feuille comme le peintre à l'atelier. Pourtant, ils écrivent ou ils peignent dans un rapport fondamental à ce qui est peint, à ce qui est écrit. L'association entre le peintre et l'écrivain ou entre l'art pictural et l'écriture littéraire n'est pas fortuite, mais nécessaire. Ce lien établit une fusion entre l'artiste-écrivain et le monde.

“Ecriture, peinture: que désignent ces mots? Faut-il les opposer, peut-on les joindre?”

¹⁶⁴ On dirait que P.-J. Remy les rapproche et les oppose à la fois. Obsédé par l'idée de la totalité et par l'envie d'embrasser le monde, il les réclame à travers ses porte-parole:

Le vieil écrivain Berger dit: “Je veux faire déboucher toute cette culture naïvement, complaisamment accumulée, sur une vaste fresque qui dirait tout.” (FDP 216) Le peintre Binet exprime lui aussi

“son rêve de peindre l'univers entier en une seule toile, de tout dire, tout raconter, et la vie, et la mort, et les quatre parties du monde, et toutes ces femmes, en une seule composition et sur un seul mur ou un seul plafond [...]” (CEA 297)

Tous ces personnages veulent à travers leur oeuvre “essayer d'embrasser le monde” ¹⁶⁵. Ce que P.-J. Remy souligne, c'est la recherche d'un art total et parfait, toujours incarné par la femme idéale et composé de tous les arts, dont la littérature fait partie (ibid.). La femme éternelle n'existe chez lui que dans des images ou dans l'imagination. On comprend maintenant pourquoi tous ses personnages poursuivent inlassablement leur recherche de la femme idéale et pourquoi ses personnages-artistes ou écrivains tentent éperdument de créer.

Le narrateur-peintre s'émerveille de “retrouver comme terrain de jeu le seul espace

¹⁶⁴ Mikel Duffrenne, Esthétique et philosophie, tome II, Klincksieck, 1976, p.223.

¹⁶⁵ cf. Entretien avec P.-J. Remy du 11 janvier 1996, p.446.

d'une toile blanche" (ADR 431). Ici la toile blanche ou la page blanche nécessite une nouvelle peinture ou un nouvel écrit. Comment créer ou recréer sur un seul espace?

Le perfectionnement de l'art ou de l'image que le personnage- artiste cherche est en fait un aspect de la continuité de la création. Lorsque l'artiste-écrivain n'atteint pas ce but, il est normal qu'il ne s'arrête pas. Mais parmi les personnages de P.-J. Remy, si certains continuent leur cheminement sans se lasser¹⁶⁶, d'autres l'abandonnent par déception ou manque de courage¹⁶⁷ ou par satisfaction de soi-même¹⁶⁸.

Le peintre Binet a finalement brisé ses pinceaux en croyant avoir "atteint à la Beauté absolue, à la perfection totale" (CEA 312). Détruire les pinceaux, c'est renoncer de continuer à créer, c'est se détruire. Ainsi, le peintre ne deviendra jamais célèbre et il vivra plus tard dans la misère. Selon P.-J. Remy, la beauté se lie à la mort, et l'imperfection est le salut.

L'art peut tuer l'oeuvre puisque l'artiste veut atteindre l'absolu par l'excès de traits ou de couleurs. Dans Le Chef-d'oeuvre inconnu, où le peintre a détruit, dans sa soif d'absolu, son tableau gâché par l'excès de couleurs, Balzac avait l'intention de montrer qu'un excès de pensée pourrait faire avorter l'oeuvre d'art. Ainsi, la passion devient un délire ou un abîme dans lequel la pensée se perd. On dirait que P.-J. Remy partage avec Balzac le goût d'une perception de l'absolu et de la perfection.

De ce fait, le peintre Binet qui cherche la perfection tombera dans l'abîme; les artistes d'Aria di Roma qui veulent tous réaliser leur chef-d'oeuvre et atteindre l'art absolu ne connaîtront que l'échec; le héros Bertrand qui est très épris de beauté absolue trouvera avec étonnement la laideur parfaitement présentée ...

Chez P.-J. Remy, une erreur peut également détruire l'oeuvre. Dans Le Rose et le Blanc, l'assassin Sirocco qui jouait un rôle de protecteur a dit: "tuer est un art et je suis un artiste!" (RB 401) C'est le comble de l'ironie d'entendre un assassin qui parle d'art. Inviter un assassin à protéger le beau domaine des "Compagnons", c'est d'une part faire référence à Stendhal, d'autre part provoquer la défaite de cette société idéale. Ainsi une erreur anéantit cette société idéale.

De même que Balzac a peint l'artiste qui concevait, P.-J. Remy montre le processus de la création et le cheminement du créateur. Pour lui, l'absolu ou la perfection reste toujours à atteindre, d'où la nécessité de continuer à créer.

Sa réflexion sur les arts est également une recherche du mode de création. Pour lui, les sujets de création se trouvent partout. Ce qui est important pour le créateur, c'est de projeter l'imagination. Doit-on refaire le même genre ou le même style d'oeuvres ou réaliser la création à la manière de soi-même? Ou pousser au-delà de soi-même, au-delà de son art? P.-J. Remy montre que renoncer à être soi-même et se faire autre, cela signifie que l'artiste doit copier les images ou ne pas peindre, ni créer. C'est le cas d'un

¹⁶⁶ ex: l'écrivain de La Figure dans la pierre, le peintre Yonnis d'Aria di Roma.

¹⁶⁷ ex: le peintre Cyril de Désir d'Europe, le compositeur Carl de Pandora.

¹⁶⁸ ex: le peintre de Des Châteaux en Allemagne.

peintre d'Aria di Roma: l'artiste qui ne peint plus fait avec l'appareil de photos des copies. Et pousser au-delà de soi-même, c'est aussi l'échec. L'exemple du vieux peintre qui veut calculer le saut de l'Ange est bien significatif.

D'après P.-J. Remy, que ce soit un paysage, un lieu ou une personne, tout, lu et enregistré, donne la possibilité de créer et devient des pages, sur lesquelles se marque la transparence des idées. C'est dans des signes et des images que les mots s'inscrivent. Par l'image immobile et indestructible qu'on évoque, les mots sont clarté éternelle. La puissance virtuelle cherche toujours à se projeter.

“Deux ordres nouveaux coïncidaient en somme en moi [...] Celui de ces images accumulées dans ma mémoire, d'une beauté, d'une clarté parfaites, absolues; et aussi le besoin de les organiser qui est celui du peintre, ou plus généralement de l'artiste [...]” (ADR 386-387)

En percevant le monde de l'art, P.-J. Remy met l'accent sur la nécessité d'une représentation par l'art et par l'écriture. Chez lui, les images picturales telles que tableaux et photos sont destinées à représenter le monde et à le rendre visible. Comment donner une telle représentation? Comment organiser une composition picturale ou une écriture de souvenirs et d'images? Hanté par le passé, l'artiste-écrivain tente de le ressaisir par le biais de l'art qui, accroché à l'espace, permet une communication avec le passé puisque l'art est également assimilé à un reflet, où les personnages retrouvent une partie de leur vie, lien privilégié du souvenir. Dans l'expérience de P.-J. Remy, telle qu'il nous la rapporte, le réel et l'art sont en symbiose. L'universel et le particulier, la vision et le phénomène, l'idée et la matière sont simultanément saisis dans l'art et dans l'écriture.

Selon P.-J. Remy, l'art sert à la création et dépasse la vie. Par l'art, on peut recréer la vie vécue. Par exemple, la peinture peut reproduire l'époque où Hélène vivait (RH); la toile de Mathilde trace la vie de cette jeune fille et celle du narrateur (NDF); l'image de Millie gardée sur la photo rappelle toute sa jeunesse (CRNA); Cyril qui a perdu Marion peint son portrait pour se plonger dans le passé (DEu). Chez P.-J. Remy, c'est souvent le retour qui compte. L'art est toujours recréé à partir du perdu. Comme la peinture, la littérature est aussi un art, aussi une pratique de la représentation. On écrit ce qui est vécu, on montre le monde par la médiation d'une représentation artistique et littéraire.

Chez Proust, les trois personnages: l'écrivain Bourger, le peintre Elstir et le musicien Vinteuil ont trouvé leur chemin par la création, par la pratique de la représentation. Dans l'univers de P.-J. Remy, la plupart des personnages sont sauvés par leur écriture, comme l'écrivain Berger (FDP), Annette (AEF), Marion (DEu), François (RB), Simon et Guillaume (Ch) ... Dans Une Ville immortelle, le héros Julien a conçu un projet:

“se créer son musée imaginaire à lui, dans lequel les oeuvres qu'il préférerait - la Salomé de Filippo Lippi à Prato, la Judith d'Artemisia Gentileschi ou le jeune homme en noir de Lorenzo Lotto, - auraient dialogué entre elles sur la vie, sur l'amour ou la mort.” (VI 13)

Ici, nous remarquons une tentation évidente du déplacement du langage, tentation d'une association de l'image avec la parole, tentation d'une union des arts. Dans un musée de peintures, les tableaux sont devant nous et nous avons une vision directe des images. Mais, ce n'est pas le même cas pour un musée de livres. D'où la nécessité de créer ce musée imaginaire, rempli d'images et de paroles-mots.

¹Dans l'expérience de notre écrivain, telle qu'il nous la rapporte, l'imagination et l'art sont en symbiose. L'universel et le particulier, la vision et le phénomène, l'idée et la matière sont simultanément saisis. Rome, encadrée par la fenêtre, vue par l'artiste ou l'écrivain, se métamorphose en oeuvre d'art. Hélène, observée par le poète, devient une figure écrite.

Chez Proust, Elstir peint des femmes qui sont ressemblantes, pourtant dans la réalité, les femmes ne le sont pas. Ce que représente l'artiste, c'est son univers à lui. Ainsi, P.-J. Remy montre sa perspective sur le monde en mêlant la réalité avec la fiction. Il évoque une écriture dans laquelle l'art remplit un rôle particulier, à savoir permettre à l'homme de se dépasser lui-même et de résister à toute épreuve. L'art est pour lui un moyen d'exprimer des idées et des points de vue, une envie de créer une unité totale. C'est pourquoi dans son univers l'art, musical, pictural ou plastique, rejoint la littérature. Ainsi, l'homme est condamné à poursuivre son idéal, à mener un combat perpétuel, puisque la plénitude reste toujours à atteindre.

Troisième Partie Le Temps, l'Espace et l'Ecriture

Chapitre sixième L'Eternel Retour dans le temps et dans l'espace

“Je croise les mots et les mémoires et je voyage ainsi en un réseau serré de signes, de repères, d’images.” - P.-J. Remy¹⁶⁹ “Puisque ma vie, depuis longtemps, est d’abord faite de retour.” - P.-J. Remy¹⁷⁰

P.-J. Remy présente un univers romanesque de grande ampleur à travers ses livres, dont la plupart portent la marque de l'époque et du lieu où il a vécu. Son intention est sans doute d'évoquer les aventures humaines, dont il multiplie les amorces pour montrer un foisonnement de vies éparpillées. Ainsi, ses personnages sont profondément marqués par le temps et l'espace.

On sait que l'univers de Proust est constitué d'une série d'images qui peuvent

¹⁶⁹ P.-J. Remy, Préface dans *Voyage de Jean-Paul Caracalla*, Olivier Orban, 1981, p.13.

¹⁷⁰ P.-J. Remy, *Bastille: rêver un opéra*, Plon, 1989, p.73.

réapparaître toutes ensemble, simultanément du fait que dans la mémoire tout se situe sur le même plan. Il en va de même pour l'oeuvre de P.-J. Remy qui nous fait parcourir sans cesse le temps et l'espace. Par exemple, l'expérience chinoise se concentre sur plusieurs générations, et l'espace s'étend à travers divers pays. La mémoire détruit le temps linéaire pour reconstruire un autre temps: la simultanéité des instants vécus et l'intemporel. Le passé devient le sentiment présent de la mémoire, et la durée est marquée par la discontinuité d'instantanés superposables. On se déplace en avant, en arrière, même sans transition. Par le jeu spatial et temporel, l'auteur cherche à manifester une grande liberté dans l'évocation des récits romanesques.

Le romancier demeure particulièrement sensible au temps passé et à l'espace. Le retour devient un leitmotiv omniprésent dans son oeuvre. Ainsi, les souvenirs de la Nouvelle-Angleterre sont toujours liés au cimetière rouge, ceux de la clocharde à Londres, ceux de la ville de beauté à Florence et à Rome, ceux de l'exil à la Chine ... L'intérêt pour le passé et l'espace est certainement l'une des clés de son écriture, par laquelle son univers qui possède des traits de foisonnement et de renouvellement s'étend sans arrêt. La possession d'un temps mémorisé ou d'un espace retrouvé est inséparable d'une poursuite vers la multiplicité des temps et des espaces.

Ses personnages éprouvent tous le besoin de l'exil et de la fuite en avant. Leur voyage s'effectue d'une manière significative et s'achemine vers la prise de conscience sur le monde et sur eux-mêmes. L'espace choisi comme lieu de rencontres et d'aventures est culturel et historique dans la plupart des cas. Nous remarquons d'une part la passion culturelle et historique de l'auteur, d'autre part, ses riches expériences vécues.

Les lieux sont considérés comme l'espace d'une conversion par laquelle l'homme prend conscience. Ils portent tous une signification profonde d'autant plus que leur fascination réussit à déjouer l'ambition et la vanité de l'homme. Il nous semble que les personnages y viennent tous pour échouer. Le charme de ces lieux est-il vraiment trop grand pour que l'homme puisse le maîtriser? Ou l'hostilité de ces lieux l'empêche-t-elle d'y pénétrer?

1. Le Passé retrouvé

“Si le temps que j’allais vivre ici n’était que celui des retrouvailles avec moi-même?” - P.-J. Remy (ADR 17)

Chez P.-J. Remy, le passé ne s'enterre jamais. Tous ses héros vivent dans la nostalgie du temps passé. Leur jeunesse est confondue avec “toutes les jeunesses” (ADR 331). C'est pourquoi il y a constamment une recherche du temps perdu ou du “reflet d'un paradis perdu” (Ch 402). Le passé retrouvé revit toujours dans les souvenirs. Le parcours du temps mémorisé devient finalement celui d'un récit. La recherche inlassable des héros aboutit à mieux se connaître.

Nous avons dans l'oeuvre une accumulation de rejets: le vide, l'absence, le temps vécu. L'écriture laisse apparaître un passé dû à la nostalgie du personnage. Les interactions, les renvois, les échecs se font dans la mesure où ils s'articulent autour du même axe: les souvenirs ou la mémoire. Le temps fait ou défait les personnages qui

tendent de mener un combat pour leur survie: combat de l'homme et du temps.

L'utilisation de la mémoire devient une des méthodes romanesques de notre auteur. Le récit est constamment interrompu par des moments de souvenirs ou bien, il commence directement par le réveil de la mémoire. Il est clair que pour P.-J. Remy, l'essentiel n'est pas dans les intrigues linéaires, mais dans les digressions réservées au temps passé et dans leur prolifération.

1.1. Le Temps du passé: souvenirs

Dans l'oeuvre, le présent est fugitif, il se transforme et renvoie constamment à une absence: le passé, auquel il est toujours lié sans pouvoir s'en libérer, donne sa forme au présent et reste donc immuable. Le présent est obsédé par le retour de souvenirs. Donc, dans le présent, on n'est jamais présent. C'est pourquoi "l'agonie, c'est le retour au présent, quand il n'y a pas de présent, mais simplement la menace stérile du vide, et de la solitude forcée." (SPE 739)

La recherche d'un passé oublié devient pour les personnages une façon de compléter le vide et de sortir de la solitude, ainsi que de suivre un itinéraire du "présent retrouvé" (T 403). On peut citer le cas du narrateur de Toscanes. Celui-ci a cherché "parmi les souvenirs que le présent seul pouvait faire remonter jusqu'à [sa] mémoire." (T 111) Les souvenirs qu'il a rappelés s'éveillent et reproduisent des sensations qui, venues de la mémoire, secouent violemment le héros. L'oeuvre ne s'engage dans le passé que pour se tourner vers le présent. Ce qui est déjà affirmé dans le monologue du narrateur d'Aria di Roma:

"Moi qui, pour créer, ne savais plus, alors, que me souvenir ... Jadis, oui, je regardais: le présent était le temps privilégié de la création; [...] Tout cela était devenu le passé [...] Mais que ce regard sur le présent le plus absolu de l'image est bon, parfois." (ADR 97)

Le présent assure en effet l'avenir tout en ouvrant le passage entre le passé remémoré et l'avenir prophétisé, parce que le héros de Toscanes retrouve enfin la vocation de l'écrivain. On a ainsi une superposition du passé, du présent et du futur. On obtient dans le temps "une vue totale et un tableau continu"¹⁷¹.

Il en est de même pour le Je-narrateur d'Un Voyage d'hiver. Obsédé par les préoccupations du temps passé, le héros se rappelle toutes les femmes qu'il a connues dans sa vie. C'est finalement le passé qui lui fait prendre conscience du présent. Et celui-ci s'ouvre vers le futur puisque le narrateur va rejoindre sa maîtresse à Vienne pour commencer une nouvelle vie.

Le romancier porte constamment son regard vers le passé et le reporte obstinément sur le monde actuel. Le goût de la confrontation à travers le temps et l'espace devient le défi au présent. Par exemple, la Chine des gardes rouges défie celle de Segalen; le régime de Mao combat l'Empire millénaire (cf. SPE et Ch). Pourtant,

"la Chine était une et unique, un bloc, un tout en somme - où le passé, aussi renié, condamné, anéanti fût-il, commandait toujours le présent." (Ch 76)

¹⁷¹ Marcel Proust, A la Recherche du temps perdu, tome 1, p.655.

Tous les exilés ont été attirés par cette Chine millénaire, et c'est le passé et les souvenirs qui restent vainqueurs.

Le rapport entre l'instant et l'éternité est maintes fois souligné dans l'oeuvre. Selon Thomas Mann, "c'est l'éphémère qui crée le temps" (SPMM 301). D'après P.-J. Remy, le moment privilégié est l'instant vital, qui possède la valeur de l'éternité ou qui est un mirage de l'éternité. Le poète de Retour d'Hélène loue la beauté de la femme idéale par cette certitude: "un instant: l'éternité" (RH 280). Pour le héros de Toscanes, un instant de musique peut lui donner un bonheur éternel. On remarque à la fois sa passion pour la musique et le rôle de celle-ci dans sa vie:

"Les quelques minutes qu'avait duré la courte pièce de Liszt avaient été un immense et long, fulgurant bonheur." Et "pendant trois minutes et cinquante secondes [...], j'avais entrevu l'éternité." (T 37)

Hélas, lorsque l'âge est venu, cet homme ne s'intéresse plus à la musique ni à la lecture. Il a donc perdu le bonheur. Le personnage Don Juan est un type particulier qui vit dans l'instant. En apparence, ce qui compte pour lui, c'est l'instant, le plaisir éphémère. Pourtant, il fuit toujours en avant pour chercher l'éternité. Au fond, c'est un homme qui n'est jamais satisfait de l'instant. Il n'y a que l'éternité qui peut avoir une durée continue et inépuisable et rester victorieuse du temps.

La sensation de temps est souvent associée à celle du paysage et du lieu. Dans La nuit de Ferrare, le narrateur se sent vieilli, son ex-femme Hélène est déjà morte, mais Ferrare ne change pas. Il y retrouve le même paysage, les mêmes constructions: palais, rues, remparts:

"Le temps [lui] semblait une fois encore suspendu. Rien ne passait. Tout durait, se répétait, revenait." Et "l'impression que le soleil n'avait pas bougé depuis ce moment-là [le] frappa vivement. La lumière était la même, jusqu'au scintillement des feuilles dans la même brume légère, opalescente, irisée de poussière d'or." (NDF 72 et 84)

La suspension du temps et le rappel des souvenirs du passé ont pour but de souligner le lien entre le passé et le présent. La ville a connu les massacres dans le passé et risque de revivre cette violence.

Les ombres du passé se mêlent souvent à l'image de la femme. Par exemple, pour le narrateur de Qui trop embrasse, revoir son ancienne amie Mauricette, c'est "toute une jeunesse que [il allait] retrouver" (QTE 77) puisque "Mauricette représente une vie perdue" (QTE 51, 89 et 166), même s'il n'a plus d'amour pour cette femme. On remarque un autre cas analogue dans Désir d'Europe, où le héros Gérard qui à la fin n'aime plus Marion la lie pourtant au passé, à la jeunesse perdue. Si l'amour demeure pour ces héros, c'est la nostalgie d'un temps perdu: une nostalgie qu'ils ne peuvent s'empêcher d'éprouver comme une mémoire, comme une conscience ou comme un regret. Il s'agit en fait d'une conscience affective et sensible, d'un regret du temps qui a fui. Par un de ses héros, le romancier exprime ce genre de conscience et de regret:

"Cette nostalgie douloureuse que j'avais d'un temps où musique, peinture, beauté s'accordaient si bien avec amour et amitié n'était que le regret de l'âge où je savais écouter, voir, aimer." (T 62)

De ce fait, chez notre romancier les souvenirs sont plutôt sentimentaux, personnels, et le

temps du passé rappelle un certain bonheur perdu. Cette infinité de sensations, d'impressions et d'images, on tente toujours de la saisir. Comment peut-on retrouver les sensations et le bonheur de jadis? Il n'y a peut-être qu'une possibilité: les faire revenir dans l'écriture à l'aide de la mémoire.

1.2. Le Temps mémorisé: récits

Presque tous les livres de P.-J. Remy peuvent être considérés comme romans du temps. Tous ses récits sont des fruits du temps retrouvé. Ils sont inséparables de la dimension temporelle, de la profondeur du temps et de la mémoire. En réalité, la mémoire assume différentes fonctions et se manifeste sous diverses formes. Elle apparaît tantôt comme trait pessimiste, tantôt comme moyen de salut. On y trouve le bonheur du souvenir, la présence du passé, l'angoisse du temps qui fuit. Donc, la mémoire, concentrée et incarnée, permet un effort pour donner un sens à l'existence de l'homme. Nous ne citerons ici que quelques romans dans l'intention d'analyser brièvement le rôle du temps dans le récit.

Le narrateur-peintre d'Aria di Roma a lié sa mémoire à son oeuvre: "Cette mémoire était devenue la seule matière en même temps que le sujet unique de mon oeuvre" (ADR 242). Tous les autres héros lient également la création avec la mémoire. La naissance de l'oeuvre et le procédé de l'écriture deviennent en fait le parcours de la recherche de la mémoire.

Le Sac du Palais d'Eté et Chine sont typiquement des récits de mémoire. Les deux héros, Simon et Guillaume, se laissent envahir par les souvenirs, dans lesquels se mêlent une multitude de personnages et d'aventures. La Chine est doublement évoquée: pays de l'imaginaire et de la réalité confondus. Elle représente en fait un kaléidoscope de la mémoire, "car la Chine, comme une fiction, comme l'amour, est une mémoire." (CUI 288) C'est à la fois dans l'imagination et la réalité de l'espace et du temps que le romancier a choisi de situer ses livres et de faire revivre le passé.

Dans Rêver la vie, le romancier établit parfaitement un rapport entre la mémoire et l'écriture: la mémoire nourrit le récit; l'écriture revivifie le temps passé. Il y a deux plans de narration: un "Je" qui écrit au présent, un "Je" de la mémoire ou du rêve. Le récit de la mémoire influe sur lui au moment où il écrit. La mémoire devient le support de l'écriture, et le rêve une métaphore littéraire.

Le Je-narrateur revient à sa naissance. De la vieillesse à la naissance, ce retour sur lui-même prend une forme de mémoire. Le schéma organise ainsi deux récits: la vie du père, Pierre, et celle du narrateur. Nous avons à la fois la mémoire à raconter et l'oeuvre à créer puisque le narrateur juge qu'il doit écrire un livre dans lequel le temps passé trouvera une forme. Dans le rêve, on évoque une véritable recherche du temps perdu dans les souvenirs imaginaires. Le narrateur qui parle au présent renvoie tous les souvenirs de sa naissance jusqu'à nos jours. Le rêve permet au romancier et à son héros de revivre ces moments, imaginaires et réels confondus. "Il faut revenir aux origines" (ADR 361). Ce retour à la naissance donne l'occasion de voir non seulement tout le parcours d'un être, mais aussi le procédé d'un récit.

Ainsi, le rêve donne une réflexion sur le temps et sur la vie, et la mémoire qui recule

crée le temps. Le parcours de la naissance à la mort marque le changement de temps et fixe le destin humain. Le narrateur vieillissant souligne que le temps lui manque. Comme on n'a pas assez de temps, on imagine le temps, on le recrée. Donc, le temps est immergé dans la conscience humaine. Seule la mémoire permet de reconstituer la vie d'un être. L'écriture fait revivre ce qui n'est plus et "le temps qui se meut devient langue nouvelle" (RH 127). L'écrivain met en relief la valeur littéraire qui consiste à faire apparaître le temps retrouvé dans la recherche même du temps perdu. Il suit la voie où le roman est passé de la figuration à la création. Les personnages deviennent "tous des témoins" du temps, et la "rhétorique" est la "mémoire" (ADR 298). A part le désir de l'auteur de manipuler le temps, à part sa tentative de faire triompher le temps menacé par l'oubli, on remarque au fond la négation du temps: le temps est destructeur, et la vie devient un parcours qui conduit à la mort. Ecrire est donc une sorte de conquête sur le temps.

Le narrateur de La nuit de Ferrare se plonge lui aussi dans un passé mémorisé où se révèlent à la fois sa propre vie et l'histoire de l'humanité. Tout au long du récit, la mémoire joue un jeu contre l'oubli. Il y a l'effet de la remise du passé au présent. On sent l'angoisse de la guerre, la peur de la violence. La prise de conscience du héros se fait dans la mémorisation.

Dans ce roman, le temps de la narration se manifeste avec le voyage (départ et arrivée), l'intervention des rencontres (des voyous, la fille du peintre), l'évocation des souvenirs (le peintre, Mathilde, Hélène, la voisine). Le temps de la fiction se présente ainsi: cosmique avec l'évocation des saisons et des périodes; psychologique avec les souvenirs, les actions, les sentiments du héros; historique avec les monuments, les remparts; rêveur avec la rencontre de la voisine et des personnages de Bassani ...

L'évocation des saisons et des périodes concerne le premier voyage d'il y a vingt ans au printemps avec Hélène et le deuxième voyage d'un jour et une nuit en automne. La remontée aux sources de l'amour conjugal remet en question le rapport avec l'épouse. La séparation d'avec Hélène et la mort d'Hélène sont des signes sombres visant à se lier avec le massacre de 1943 et la destruction récente de la toile "Mathilde aux bras levés". Le temps de l'histoire est donc mis en rapport avec le temps du voyage. Le temps est à la fois long et court: cinquante cinq ans par rapport à un jour et une nuit. Pourtant la toile connaît le même sort que les gens innocents d'il y a cinquante cinq ans. Le futur se défait finalement puisqu'il est détruit par le présent, lui-même menacé par le passé.

Il est vrai que le temps passe, mais les monuments, les remparts et le paysage restent inchangés. Tout rappelle le passé. L'ange représenté par la voisine imaginée s'oppose aux diables de l'enfer. Tout est confondu: les personnages de Bassani qui reviennent sur la scène ou dans la mémoire du narrateur se croisent avec des amis de ce dernier.

La perspective narrative et le découpage du temps en époques confèrent au roman sa signification particulière. L'aspect essentiel de l'échec du voyage du héros revenu à Ferrare se présente du fait que le personnage souhaite que cette chute "soit aussi une rédemption" (NDF 12). L'échec concerne celui du temps et celui du personnage; la rédemption signifie la prise de conscience morale.

Comme Flaubert l'a affirmé, "le passé nous retient"¹⁷². P.-J. Remy et ses personnages sont tous rattachés au passé et ne peuvent pas s'en libérer. Abandonner le passé, c'est l'échec certain. Par exemple, l'écrivain Karl Leskau qui voulait écrire sans se servir de sa mémoire n'est pas arrivé à faire son livre. Il a avoué:

"Moi qui, pour créer, ne savais plus alors que me souvenir..." "Moi, je n'existe qu'au passé." Et "c'est précisément parce que je refuse de me servir de cette mémoire-là que le livre que j'ai commencé à mon arrivée piétine tant ..." (ADR 97 et 127).

De ce fait, il est impossible pour le romancier et ses personnages d'écrire sans la mémoire du passé, sinon, leur livre ne voit pas le jour.

Le temps réduit et ramassé fournit constamment des éléments pour leur récit. Par la prise de conscience des échecs subis, les héros veulent libérer le futur, mais ce n'est que le passé qu'ils libèrent. Ainsi, le temps du récit reste toujours celui d'un passé irrévocable auquel le narrateur donne l'apparence de la vie.

Le romancier retrace les figures singulière et plurielle, les charmes d'un temps disparu, les émois et les fascinations qu'exercent les multiples "Toscanes". Le récit est caractérisé par la polyvalence temporelle. On a non seulement la juxtaposition des deux temps: le passé et le présent, mais aussi la triple confusion temporelle: passé, présent, futur. Le héros de *Toscanes* qui a retrouvé par le souvenir tout le passé ressent sa force qui permettra une vie future:

"Toute la beauté du monde que j'avais pu aimer jadis à travers le monde entier, musique et peinture, poésie, théâtre confondus, me revenait à la mémoire, à la tête et au coeur." (T 357)

Le récit est ainsi construit par les mécanismes de la mémoire, et le processus créateur lié à la nature du passé qui l'habite ou le fuit. Lorsque le passé est oublié, l'homme perd la force de création. Le retour en Toscane, c'est le temps retrouvé de la sensation, le réveil d'une mémoire disparue, la conjonction du présent et du passé qui se rejoignent et se superposent. C'est dans la mémoire que le héros trouve le sens de l'existence, sens que la littérature a pour tâche d'exprimer.

Les héros fuient de femme en femme, pourtant, ils les rappellent toutes à leur mémoire. Les femmes mémorisées éveillent donc la création et nourrissent les récits. Selon notre romancier, échapper à la femme, c'est recréer l'amour et le plaisir; échapper à la vie, c'est recréer la vie. La vérité de la vie est en fin de compte dans la vie vécue et représentée dans l'oeuvre.

La mémoire, comme le souvenir nous soustrait aux contingences extérieures du temps, parce que les éléments du réel qui apparaît dans le rêve deviennent plus réels qu'avant du fait de leur placement en dehors du temps. Roland Barthes a dit:

"Mais le temps est double, temps de l'écriture et temps de la mémoire, et cette duplicité appelle à son tour un sens suivant: le temps lui-même est une forme."

¹⁷³

¹⁷² Flaubert, *Correspondance*, 19 décembre 1850 à Louis Bouihet, Pléiade, tome 1, p.730.

¹⁷³ Roland Barthes, *Préface d'Essais critiques*, Seuil, "Points", 1964, p.9.

C'est avec ce jeu de temps que notre auteur tente de créer une forme de récit, dont le style même reproduit le mécanisme de la mémoire visant à récupérer le temps passé et la vie vécue.

Le souvenir et la mémoire sont chargés d'indiquer que le romancier et ses personnages suivent tous un parcours marqué par le temps qui se fait et se défait. Selon P.-J. Remy, l'expérience vécue n'a de sens et de valeur que si elle revit sur le champ littéraire en donnant prise à une métamorphose sur le temps, constamment lié au voyage.

2. Le Goût du voyage

“Toute ma vie, j’ai voulu déchiffrer les lieux comme on lit dans les livres.” - P.-J. Remy (SPMM 82) “Je ne voyage que pour regarder, mais je ne regarde que pour écrire.” - P.-J. Remy¹⁷⁴

Dans son univers spatial et temporel, P.-J. Remy richement inspiré par les voyages évoque des lieux de rencontres et d'aventures, où les héros ne se déplacent qu'avec nostalgie. Ils cherchent à découvrir la complexité du monde en éprouvant des espoirs ou des désespoirs. Le romancier présente notamment ses jeux de l'ouverture et de la fermeture, du dedans et du dehors, des contrastes entre l'espace fascinant et la pénétration difficile.

Les personnages sont sans arrêt en mouvement. L'oeuvre est remplie de déplacements et de passages, et c'est dans cette mouvance qu'elle se constitue. De nombreux ouvrages débutent par un voyage ou bien parlent d'exil. Presque tous les héros voyagent ou mènent une vie ailleurs. Le thème de voyage montre à la fois le caractère errant de ces personnages et leur existence mobile.

Par un de ses personnages, notre auteur a affirmé l'importance du voyage dans sa vie: “Somme toute, ma vie n'a été vraiment pleine que de visages de femmes et bercée de voyages ...” (O-E I 21). Selon lui, le voyage peut élargir la vision, suggérer la réflexion, favoriser l'inspiration, enrichir l'imagination, enfin assurer l'écriture. Ainsi se présente un parallèle entre l'écriture du voyage et celle du roman.

“Je suis bien revenu [à Pékin]” (Ch 11), “J'étais de retour à Rome” (ADR 1), “Je suis revenu à Ferrare” (NDF 9), “Et je reviens et je reviens sans fin au Monde réel” (SJR 119), le retour du narrateur à ces villes montre parfaitement une preuve de la coïncidence du lieu et de l'écriture, puisque le lieu ravive les souvenirs et donne finalement naissance à une nouvelle oeuvre.

2.1. Espace: lieux de rencontres et d'aventures

Dans l'univers de notre auteur, on est invité à se transporter de l'Europe en Asie en passant par l'Amérique. De ville en ville, de livre en livre, nous suivons une technique romanesque en mouvement. L'esprit qui s'ouvre vers le monde donne à la création un espace à la fois réel et fictif, justifié par une liste de noms propres et des descriptions

¹⁷⁴ P.-J. Remy, *Préface dans Voyage de Jean-Paul Caracalla*, Olivier Orban, 1981, p.15.

montrant certains détails de l'architecture de la ville.

Selon Alain Robbe-Grillet, "toutes les villes sont imaginaires"¹⁷⁵. P.-J. Remy qui se sert abondamment des villes crée, à travers l'espace imaginaire, "le génie du lieu" (VI 18). Les villes dans lesquelles se trouvent ses personnages dépendent à la fois d'une expérience personnelle et de l'histoire collective.

Sous la plume de notre romancier, toutes les villes culturelles et historiques telles que Pékin, Londres, Florence, Rome possèdent deux visages. Les péripéties de quête et de recherche ou de rencontres et d'aventures nous entraînent souvent dans une impasse où se révèlent

les deux faces de la ville et où se montre l'échec de la tentative de pénétration ou d'intégration.

D'après Gaëtan Picon, "ce qui manifeste le jeu des significations, c'est toujours une architecture, une superstructure d'images, une surface entièrement objective."¹⁷⁶ Chez P.-J. Remy, la ville se présente toujours comme toile de fond ou comme support à idées ou à aventures. L'architecture de la ville fait souvent référence à un échiquier, par exemple:

"Moscou était pour [Gérard] une ville complètement irréaliste. Ou plus exactement, une cité abstraite: une construction de l'esprit, comme un échiquier" (DEu 9).

Considérée comme univers de signes et représentation figurée, la ville de Pékin ressemble également à

"quelque gigantesque échiquier dont chaque case en aurait reproduit l'image tout entière." Et "le cloître dehors, lumineux, fragile, éclatant, éternel [...] ces villes dans la ville et la cité, unique, au coeur de la cité: immuable." (Ch 12 et 575)

Le romancier présente dans beaucoup de cas des espaces contrastés ou opposés dans l'intention de souligner en même temps la fascination forte et l'accès difficile. Le paradoxe absolu entraîne en effet le refus total. La verticalité et l'horizontalité géométriques répondent à celles d'un espace littéraire. L'échiquier et l'emboîtement de l'espace signifient bien le combat, le défi, l'accès difficile.

Toutes les villes citées dans l'oeuvre possèdent deux faces et sont difficiles d'accès. Il y en a une multiforme de fascinations et de désolations qui nécessite la lecture sous la lecture. Le double fond du texte est toujours révélé par le héros lui-même. Nous allons voir des exemples:

Dans Le Sac du Palais d'Eté et Chine, l'auteur évoque Pékin comme figure symbolique d'une Chine à la fois millénaire et contemporaine qui exerce toujours son charme et son hostilité. La ville est divisée en deux parties: ville impériale et ville barbare; quartier habité par des Etrangers et quartier des Pékinois. Les personnages occidentaux admirent des vestiges prestigieux, culturels et historiques (palais, musées, objets d'art) et assistent à des scènes horribles (lors de la Révolution culturelle et des événements de Tian An Men). La fameuse Cité interdite, dont l'espace géométrique, les palais, les

¹⁷⁵ Alain Robbe-Grillet, "Istanbul, rêve de pierres", dans Voyage de Jean-Paul Caracalla, Olivier Orban, 1981, p.161.

¹⁷⁶ Gaëtan Picon, "Découvrons Victor Segalen", Le Mercure de France, déc. 1955, p.682.

sculptures exercent une fascination infinie, représente aux yeux de Victor Segalen un chef-d'oeuvre d'ordre, d'harmonie et d'équilibre, un symbole mystérieux de l'être et du pouvoir. Par le biais de son double René Leys, le poète tentait de percer les mystères en espérant pénétrer à la fois dans la Cité et dans la Chine tout entière. Le haut mur entourant la Cité interdite où tous les Occidentaux ont envie de pénétrer symbolise pourtant la fermeture et la résistance.

Pékin devient le centre de rencontres et d'aventures, où se déroule un parcours à la fois imaginaire et réel. Son architecture contribue largement à l'écriture dans laquelle le lieu est marqué par les souvenirs, et l'espace par la confrontation et la confusion de temps:

“Le Pékin d'autrefois, fourmillant de la vie d'aujourd'hui et le Pékin d'aujourd'hui - où hier est toujours présent dans le mouvement ...” (Ch 620).

L'écrivain Chessman qui n'a rien publié depuis longtemps voulait y chercher l'inspiration en affirmant que “c'était seulement à Pékin qu'il retrouverait un peu d'inspiration” (Ch 66). Quant à Simon et Guillaume, ils tentaient de renouveler la tentation chinoise.

Comment se présentent d'autres villes? La ville N dont le consul Julien a perçu le vrai visage possédait “mille chef-d'oeuvres” (VI 18) et mêlait l'art au crime, la beauté à la laideur. “La société de N qui était difficile d'accès et vivait refermée sur elle-même” (VI 60), c'est en fait une ville qui se constituait comme une forteresse, “aussi fermée que Pékin” (VI 65). Rome se présentait comme: ville religieuse et ville païenne; face lumineuse et face sombre. Londres a été divisée en deux: ville claire et ville obscure; vie mondaine et vie pauvre; images belles et images laides. Ferrare a été également décrite comme une ville imprégnée de lumière et de brume. Dans ces villes, il existait une sous-société malade de la drogue, de divers trafics, de la prostitution, de la violence ... Ainsi, la face réelle qui se dévoilait ou se montrait permettait la prise de conscience du héros.

Dans Le Rose et le Blanc, par la description différente des deux lieux, le romancier valorise le domaine des Rouqueyres où le groupe secret voulait créer une société idéale et dévalorise Paris où le régime et la force policière tentaient de l'écraser:

“La nuit, aux Rouqueyres et dans le vallon des Beaumettes, était lumineuse. A Paris [...], les odeurs d'eau pourrie qui montaient de la rue avaient fini par arriver jusqu'à Xavier.” (RB 44)

La femme, associée à un lieu, aide souvent l'homme à connaître l'espace. Par exemple, Yasmina fournit à Hessing des connaissances sur son pays; Simon connaît la ville de Pékin à l'aide de Clawdia:

“Simon venait souvent au début de son séjour errer un peu à l'aveuglette au milieu de rues inconnues dans un quartier populaire qu'il aimait, mais c'est Clawdia qui lui avait appris à le connaître” (Ch 535).

En fait, la femme est un point de médiation entre l'espace et l'homme. Et le destin de la médiatrice est également lié à l'espace. Par exemple, une fois rentrée en Occident, Clawdia trouvait la vieillesse (Ch). Après la mort de Cordelia, Londres est devenue pour le héros une ville “indifférente, sinon hostile” (CA 293). Le narrateur-peintre qui espérait que Rome et Laurence, “ensemble au-dessus des remugles du bosco, [lui] en donneraient la force” (ADR 425) a quitté la ville parce que sans Laurence, elle n'est plus importante pour

lui. Après qu'Anne a refusé le mariage, Michel trouve que la ville qu'il aimait avec elle lui paraît "monstrueuse et déserte" (EP 562). Gérard qui considérait "l'Europe comme une femme" (DEu 139) ressentait qu'elle ne lui appartenait plus depuis longtemps (cf. DEu 560). De même que Marion n'est plus ce qu'elle était, l'Europe a changé. A ses yeux, cette Europe si morcelée, éclatée en multiple parties déchirées verrait la difficulté de son union.

"Irai-je jusqu'à dire que je racontais l'Europe que j'avais cru aimer et Marion qui l'avait tant représentée dans le seul but de m'en libérer?" (DEu 353)

Mais ce héros ne pourra se débarrasser de cette femme ni de l'Europe puisque le passé auquel il retourne le retient très fortement, puisque Marion est incarnée dans l'Europe. Les femmes de la ville N et de Rome manifestent également cette incarnation féminine avec le lieu. La force féminine montre une figure marquante, devant laquelle l'homme reste impuissant.

Les phénomènes de retour jouent du déplacement et du contraste autant que de la reprise ou de l'approfondissement. Pour P.-J. Remy, la ville est également un lieu indestructible entre la mémoire et l'Histoire. Par exemple, Pékin est liée à la fascination millénaire, à la tentation de tous les exilés, ainsi qu'à l'Histoire: le sac du Palais d'Eté, la Révolution culturelle, les événements de Tian An Men. Bayreuth fait référence à la musique de Wagner et à la deuxième Guerre mondiale. Ferrare est attachée au paysage naturel et au massacre fasciste. Londres est tissée de lumière et d'ombre. Florence et Rome sont considérées comme ville de beauté et de crime ... Les héros retournent dans ces villes dans l'intention de réaliser leur projet ou de tenter leurs aventures. Le contraste de l'espace empêche leur réussite et les entraîne plutôt vers le passé et la réalité.

L'écriture se substitue à la mémoire, au vécu, puisqu'elle est définie comme le lieu où la trace du passé s'inscrit profondément. Cependant, le texte revient constamment à la réalité où s'expose la face réelle de la ville et où les exilés connaissent leur échec.

Le double visage du lieu et l'illustration du paradoxe peuvent se lire comme une métaphore de l'écriture. Dans *Aria di Roma*, la visite du héros à des sites historiques illustre cette métaphore: la cave où l'on voit le visage déformé de la Méduse du Caravage (cf. ADR 111); la basilique souterraine qui est marquée par le passé et l'ombre de Rome (cf. ADR 167); la cité Palestrina où le héros du *Docteur Faustus* a conclu son pacte avec le diable (cf. ADR 230) ...

La descente aux enfers transmue en images l'idée de profondeur, de passé et de mort. Elle est opposée à la surface, au présent, à un art de la vie réelle. Il y a donc "deux Romes, celui de luxe et celui souterrain", ainsi que "l'immense lumière de la Villa" et "les ténèbres romaines" (ADR 112 et 129). Le jardin de la Villa montre également deux mondes qui s'affrontent: "celui de l'ombre et celui de la lumière" (ADR 60).

A Ferrare, "chaque lieu, chaque façade nous [ont] remplis d'un incroyable sentiment de beauté en même temps que de sérénité." (NDF 80) La beauté et la sérénité de Ferrare qui ont été gâchés par le massacre du passé risquent de subir de nouveau la violence. Le paradoxe entre l'équilibre et l'instabilité est signalé:

"Toute la ville est ainsi située quelque part, en un point d'équilibre instable, mouvant, entre le plus banal et l'irréel, la réalité que transfigure le rêve." (NDF

113)

Le temple que Simon, Otrick et Clawdia visitent à Pékin représente également la beauté naturelle et la sérénité du lieu. Mais il rappelle à Simon le passé tragique où des militaires japonais ont massacré des gens innocents (cf. Ch 461 et 469).

Le monastère est normalement un lieu de pèlerinage, de sérénité et de paix, un espace dépourvu de violence et de meurtre. Pourtant, Antoine, ancien chef-d'orchestre se réfugie dans un site sacré où il organise des attentats. L'homme voulant absolument sauvegarder la puissance et la vanité masculines, la sérénité du lieu est violée par l'acte barbare.

Sous la plume de notre romancier, le monastère peut devenir un lieu de création. Tout le récit de Don Juan est écrit dans un monastère, transformé en espace producteur d'énergie. L'âme et le corps, le viril et le stérile y jouent leur va-tout.

Le jeu du dedans et du dehors est très significatif et marque la difficulté de l'accès. Dans Aria di Roma, Rome encadrée par une fenêtre représente une oeuvre d'art, mais la fenêtre s'impose comme le signe de la limite transparente entre le dehors et le dedans. Ainsi, l'accès dans cette ville est difficile. Dans Le Sac du Palais d'Été, le héros Simon marche tout au long du récit autour de la Cité interdite sans pouvoir y pénétrer tandis que Chine commence par l'entrée directe du héros Guillaume dans cette Cité. Il y a bien entendu un rapport entre ces deux livres. On dirait que par le dedans et le dehors de cette cité, le romancier souligne le parallélisme de leurs aventures chinoises. De même que, déjà dehors et jamais dedans, Simon piétine, comme tous les autres exilés, dans l'impasse d'un espace où s'affrontent la société chinoise et le groupe composé des diplomates et des intellectuels étrangers, de même Guillaume, pourtant entré dans la Cité, n'arrive pas non plus à connaître vraiment cette Chine, ni à y pénétrer. Il y a effectivement "l'affrontement de l'esprit de géométrie avec celui de création, qui développait ses pions pour dessiner des images magiques." (DEu 9)

On dirait que P.-J. Remy n'a pas créé ville après ville et livre après livre ses personnages: il les a tous rencontrés ou croisés. Ce sont les lieux qui attirent ses voyageurs et ses aventuriers, et ce sont leurs rencontres et leurs aventures qui enrichissent l'oeuvre. Les personnages veulent-ils tous partir pour changer de vie ou d'esprit?

2.2. Espace: ailleurs et exil

"L'Amérique ou ailleurs, c'était "ailleurs". C'était un pas hors de soi, une redécouverte." (EGMS 31) Dès son premier roman, P.-J. Remy exprime le désir de sortir de soi, d'aller "ailleurs" et d'embrasser le monde. Ce désir le poursuit en effet dans toute l'oeuvre.

Les personnages n'étant pas assez situés dans le réseau, ils bougent beaucoup et flottent un peu. Tous les héros, pris dans des "projets", des "tentatives" ou des "passages" éprouvent le désir de "aller

plus loin", "ailleurs, autrement" (ADR 16 et 449) et de vivre en exil. Ils ne sont ni immobiles ni stables: ils voyagent ou errent.

"Ailleurs" et "exil" imposent un déplacement spatio-temporel et une vie errante. Quel

est le but de ce genre de vie pour les personnages? On dirait que c'est probablement la recherche du bonheur, de la femme idéale, de l'énergie, de l'inspiration, enfin la connaissance du monde et de soi. A la question "pourquoi aller en Amérique?" le héros Guillaume a clairement répondu: "Parce qu'elle est ailleurs, qu'elle est radicalement ailleurs. Exil." (EGMS 144) Et le but de l'exil est de "[se] retrouver" (ibid. 146). Donc, ailleurs et l'exil sont destinés à représenter tout ce qui est nouveau: aventures, découverte, inspiration, même défi ou échec.

Chez P.-J. Remy, l'exil des personnages est toujours volontaire, nécessaire. Par exemple, le personnage Harry Hassnek vit seul depuis sept ans dans une villa où il est entouré des livres en russe qu'il ne comprend pas (Ch 132 et 134). Bien qu'il soit dans son propre pays, il vit dans un espace à l'abandon et pratique également le plus total exil qui se puisse imaginer. Qu'est-ce qui pousse les personnages à choisir l'exil? Les raisons peuvent être classées en deux catégories: échapper à l'ennui ou à l'angoisse et découvrir ailleurs. Par exemple, dans Le Sac du Palais d'Été, avant de venir à Pékin, Guillaume a subi un échec en amour; l'écrivain Chessman qui détestait l'Angleterre tentait d'écrire une oeuvre à Pékin. Dans Chine, Guillaume a choisi l'exil en espérant qu'il pourrait alimenter ses rêves comme son imagination (cf. Ch 14). Pour les autres personnages,

"l'exil est l'irrésistible tentation ou la mortelle nécessité" (Ch 10). Et "parce qu'il fallait briser net. Refuser toutes les tentations et tous les retours possibles. Aller droit au coeur de l'irréparable." (SPE 336)

L'exil est notamment le sujet principal du Sac du Palais d'Été et de Chine où l'auteur décrit de nombreux personnages exilés et plusieurs pays de refuge. La Chine a été choisie pour constituer comme un centre d'exil. Pourquoi P.-J. Remy a-t-il désigné la Chine comme décor? Il y a apporté lui-même une réponse lors de son entretien avec Alain Clerval:

"Si j'ai choisi la Chine, c'est parce que j'ai vécu en Chine et parce que la Chine figure bien le lieu d'un exil absolu, ou plutôt Pékin, parce que Pékin est une cité qui correspond à des données géométriques presque symboliques, dont le tracé est magique [...] La tentation de l'Orient est, avant tout, tentation d'exil, appel de l'aventure, vertige de la rupture" ¹⁷⁷.

Il existe cependant entre les personnages exilés et les pays d'exil une incompatibilité fondamentale. Nous partageons le sentiment d'angoisse du peintre Berlin, exilé aux Etats-Unis pour échapper aux Nazis: "Il ressentait son exil comme une blessure profonde et saignante ..." (SPE 544). Pour les exilés en Chine, c'est l'incompréhension et le refus qui blessent leurs sentiments et causent leurs souffrances.

Dans Le Sac du Palais d'Été, l'ancien Palais d'Été, édifié à Pékin par des Jésuites et détruit par des troupes franco-anglaises en 1860, marque une opposition totale et l'ironie de l'Histoire, dont la portée significative sert d'exemple pour les relations entre l'Occident et la Chine. Tout au long du récit, cette opposition se remarque. Le saccage est la violence et la rupture de relation. La Chine exerce pour l'Occident une fascination due à sa civilisation célèbre et à sa longue histoire. Les Occidentaux attachés passionnément à

¹⁷⁷ P.-J. Remy, propos recueillis par Alain Clerval dans "Entretien avec P.-J. Remy", La Quinzaine Littéraire, 1^{er} décembre 1971.

ce pays veulent tous le connaître. Or leur volonté et leurs efforts sombrent dans le désespoir et heurtent toujours la résistance passive chinoise. Segalen cherche les traces de l'histoire où il veut laisser lui-même une trace. Ses successeurs tentent également d'y laisser leurs signes. Les personnages qui n'arrivent pas à assumer l'exil ne rencontrent que l'échec.

Il y a en Chine deux sortes d'aventuriers: des explorateurs infatigables pour la connaître, comme Victor Segalen; des exilés occidentaux passifs. A l'époque de Segalen, beaucoup d'Occidentaux "ne vivent que pour se rencontrer le soir et se dire "ils n'ont rien fait de leur journée." (SPE 39) Il en est de même pour des Occidentaux venus à Pékin un demi siècle après. Ceux-ci ne vivent qu'avec leurs bridges, cocktails, adultères ... On se sent dépaycé, on subit une dégradation de la vie sentimentale, on prend conscience de l'impuissance à agir.

Simon, chassé de Chine, est condamné à errer dans les rues de Pékin en se plongeant dans des souvenirs fragmentaires qui révèlent la tentation chinoise, la vie et le destin des exilés de plusieurs générations. Pierre, un Auvergnat est venu à Paris errer dans les rues à la recherche de la femme idéale. Don Juan fuit inlassablement afin de pouvoir saisir un instant de bonheur.

Selon Segalen, le voyage oriente toujours sur "le retour", et on fait un voyage au loin de ce qui n'est en fait qu'un voyage "au fond de soi" ¹⁷⁸. Dans *La Vie d'un héros*, Xavier est parti à la recherche du père disparu. Le voyage lui a fait découvrir le combat entre le monde masculin et le monde féminin. Sa réflexion sur les êtres est devenue une véritable quête de soi. Finalement, c'est lui-même qu'il a fini par retrouver. Cet esprit d'aller en avant vers ailleurs exprime la volonté du romancier de mener une recherche inlassable de l'être, ce qui correspond au point de vue de Segalen:

"Cette fuite se dirigeant vers le sommet n'est que l'un des parcours du labyrinthe. Mais ce parcours qu'il nous faut suivre de leurre en leurre, à la recherche de l'être, nous ne pouvons l'éviter d'aucune façon." ¹⁷⁹

Tous les personnages se fuient perpétuellement pour se retrouver finalement. Ils ne parviennent pas à se quitter, parce que leur passé les rejoint à tout coup et les rappelle à l'unité de leur vie. L'évasion hors de soi et la quête de soi se renvoient constamment l'une à l'autre. Le jeu continue dans l'alternance d'un mouvement de fuite et de retour à soi. A la réflexion sur l'espace et le temps correspond une réflexion sur l'être et sur soi. Les errances acheminent toujours vers la connaissance du destin humain:

"La Chine restera, notre exil, le seul qui nous permette, par elle et grâce à elle, au coeur même d'elle, de nous deviner un peu nous-mêmes." (Ch 734)

La Chine devient en fait une présence mémorable qui permet de retrouver le temps, comme Julien Gracq l'a affirmé, "le souvenir est présence absolue" ¹⁸⁰. La présence devient une obsession et "les vraies souffrances [font] partie d'un monde inaccessible" (T

¹⁷⁸ Victor Segalen, *Equipée*, Gallimard, 1983, p.122.

¹⁷⁹ Victor Segalen, *Equipée*, Gallimard, 1983, p.12.

¹⁸⁰ Julien Gracq, *En lisant, en écrivant*, José Corti, 1982, p.262.

66). L'exil empêche tous les exilés de communiquer cette présence. Donc, tous les projets échouent, et personne ne réussit à pénétrer dans cette Chine tant désirée. L'exil reste une représentation, et l'espace un lieu où se montre l'évidence du monde.

Il est clair que les personnages de P.-J. Remy cherchent le bonheur lors de leur voyage. Même si le bonheur est éphémère, ils veulent le saisir. Ce qui compte pour eux, c'est plutôt aller le chercher ailleurs:

“Je voyage pour le plaisir et n’attends rien de mes voyages [...] que le bonheur de l’instant qui est toujours autre, simplement parce que je suis ailleurs.” (DEu 40)

Gérard a affirmé que sa course a été “une fuite en avant” (DEu 395). Dès le début du roman, le lecteur est curieux de “savoir la vérité, la raison de cette fuite en avant” (DEu 14).

“Amer savoir, celui qu’on tire du voyage! Le Monde, monotone et petit, Aujourd’hui, Hier, Demain, toujours, nous fait voir notre image; Une oasis d’horreur dans un désert d’ennui!”¹⁸¹

De quoi ces exilés sont-ils au fond inconsolables? On dirait que c'est de leur recherche perpétuelle. C'est pourquoi ils ne cessent de faire des projets ou de fuir en avant malgré l'échec. Le romancier montre l'ambiguïté du destin de ses personnages et l'image des exilés destinés à échouer.

André Malraux qui a réellement vécu l'aventure en Chine a fait de l'aventurier un héros révolutionnaire et de l'aventure un conflit idéologique¹⁸². Cependant, P.-J. Remy qui a connu l'expérience de la vie exilée a fait de ses personnages des connaisseurs de leur propre destin, et de l'aventure un parcours vers l'échec. Dans son univers, le voyage est souvent placé sous le signe de la défaite. Par exemple, le narrateur-collectionneur a perdu sa femme après leur premier voyage à Ferrare, et il y a perdu sa toile préférée lors du deuxième voyage (NDF); Gérard s'est suicidé après avoir effectué des voyages en Europe (DEu); Guillaume n'a pas pu réaliser le projet chinois pendant son séjour à Pékin (Ch); le narrateur-député a gâché sa vie honorable lors d'un voyage dans sa région natale (QTE) ...

Le personnage de Gérard a conclu: “Voyager à travers toutes les Europes, était depuis trente ans, mon unique façon de ne pas mourir tout à fait.” (DEu 550) Le voyage devient donc un moyen de survie et une façon de retrouver le passé puisqu'on marche “sur la trace de [ses] souvenirs” (DEu 554). A la question “pourquoi a-t-on besoin d'aller ailleurs?” le peintre Cyril répond: “Aller ailleurs ... raconter l'horreur et dire aussi quand même, l'espoir qui peut se trouver derrière.” (DEu 168) Pour Guillaume,

“jadis, marcher à travers Pékin [...] était, bien sûr, une manière de connaître la ville, la Chine tout entière, mais surtout de se connaître et de se rencontrer.” (Ch)

L'exil est en fait la recherche de soi-même. Pour le Je-narrateur d'*Un Voyage d'hiver*, son voyage solitaire est également “une fuite” (VH 286), qui lui permet de réfléchir sur sa vie et de se rappeler “tous ces visages de femmes, croisées, rencontrées, perdues de vue,

¹⁸¹ Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, “Poche”, n° 677, 1972, p.176..

¹⁸² cf. *La Condition humaine* d'André Malraux.

imaginées" (VH 286). Le héros se retrouve enfin et décide à aller à Venise rejoindre sa maîtresse. Le romancier met en relief le triomphe de Venise, ville de lumière et d'amour, qui appelle le héros pour une nouvelle vie.

Le voyage effectué est pour chaque héros "un itinéraire de [son] présent retrouvé" (T 403). A la recherche du temps passé correspond bien une recherche du présent qui finit par mieux se connaître. De ce fait, à la prise de conscience de l'espace répond une prise de conscience de soi. C'est pourquoi chaque héros nourrit "l'idée de repartir pour aller plus loin dans la direction qui serait ensuite la [s]ienne." (ADR 34)

Dans Chine, le château Charny est présenté comme "un lieu où l'on se retrouvait, loin des bruits, de la fureur du monde, loin du reste: ailleurs" (Ch 128). C'est un havre de paix, un lieu de bonheur, qui nous renvoie à la maison de Combray de Proust en suscitant pour nous des souvenirs du temps passé. A la recherche de cet "ailleurs", on retrouve tous les moments heureux: musique, amitié, soleil, lumière, jeunesse.

Dans Désir d'Europe, les voyages effectués par le peintre Cyril à travers toute une partie de l'Europe constituent pour lui une manière de quête (cf. DEu 423): quête de l'Europe et quête de soi. En refaisant ensuite le chemin sur les pas de Cyril, Gérard parcourt Prague, Budapest, Moscou, villes culturelles et historiques, malheureusement salies par le trafic de drogue et de tableaux, la pauvreté, la prostitution, la violence ... (cf. DEu 576-581) L'Europe n'est plus ce qu'elle était, et ces deux héros ne restent pas non plus ce qu'ils étaient. Tous les deux sont conscients de leur amour impossible, de leur faiblesse et de leur impuissance.

L'espace que l'écrivain a choisi comme arrière-fond de ses romans montre son attention pour le destin de l'être à travers le temps. Pourtant, les héros ont souvent du mal à s'adapter à leur milieu. Ainsi se posent les questions sur l'existence et le destin de l'homme. L'espace chez P.-J. Remy se définit par la fuite, l'instabilité de ses mesures. La structure donjuanesque de l'espace ne montre-t-elle pas l'importance du renouvellement? L'écriture n'est-elle pas condamnée à la fuite en avant perpétuelle? Il s'agit donc d'ouvrir d'autres portes, par où on s'étend. C'est pourquoi que la "toile de fond" de l'exil sert à déployer les expériences vécues, et que l'enjeu du voyage consiste dans l'écriture. L'espace est surtout pour l'écrivain un lieu inspirateur et productif. Il est clair que l'exil a une valeur positive puisqu'il représente toujours un défi, une tentation, un certain nombre de possibilités.

2.3. Espace: source de l'écriture

Les lieux que P.-J. Remy a évoqués dans son oeuvre sont à la fois autobiographiques et romanesques. On peut citer de nombreux ouvrages qui sont des fruits de ses voyages et qui ont un rapport particulier avec le lieu inspirateur. Parmi ses romans de voyage, nous trouvons beaucoup de pays et de villes: Et Gulliver mourut de sommeil et Un Cimetière rouge en Nouvelle-Angleterre (Amérique); Le Sac du Palais d'Été et Chine (Pékin); Une Mort sale (Hong kong); Toscanes (Toscane); Une Ville immortelle (Florence); Aria di Roma (Rome); La nuit de Ferrare (Ferrare); Midi ou l'attentat et Algérie, bords de Seine (Oran); Des Châteaux en Allemagne, Salut pour moi le monde et La Vie d'un héros (Allemagne); De la Photographie considérée comme un assassinat, Cordelia ou

l'Angleterre et La vie d'Arian Putney, poète (Londres); Désir d'Europe (Europe) ...

Le romancier a déjà affirmé lui-même: "Le voyage nourrit en fait l'écriture" et "mes sujets de livres sont très souvent inspirés par un lieu."¹⁸³ En fait, sa littérature n'est pas oeuvre d'évasion, mais de recherche: recherche d'écriture et recherche de survie. L'errance ou l'exil devient un point de repère indispensable à la vie romanesque. Proust nous a bien donné la signification du voyage:

"Le seul véritable voyage [...], ce ne serait pas d'aller vers de nouveaux paysages mais d'avoir d'autres yeux, de voir l'univers avec les yeux d'un autre, de cent autres, de voir les cent univers que chacun d'eux voit, que chacun d'eux est; et cela nous le pouvons avec un Elstir, avec un Vinteuil, avec leurs pareils, nous volons vraiment d'étoiles en étoiles."¹⁸⁴

Il en va de même pour P.-J. Remy. Tous ses voyages inspirent indéfiniment l'oeuvre, et convergent vers un vrai bonheur, celui de la création littéraire qui comprend tous les points de vue sur le monde et sur l'existence humaine. Il présente une oeuvre imprégnée d'expériences vécues, de déplacements spatiaux et temporels dans le monde. Son voyage entre en fait dans l'espace de l'écriture non seulement dans la dimension de la fiction ou dans l'espace réinventé, mais aussi dans la dimension de la réalité, comme il l'a avoué:

"Les lieux pouvaient faire surgir en moi une multitude d'images qui s'organisaient naturellement en des récits plus ou moins proches, d'une réalité plus ou moins impossible [...]" (NDF 89).

Dans Aria di Roma, les deux voyages effectués par le narrateur- peintre à Conca sont bien significatifs. Lors de son premier voyage, le héros avait été

"éveillé par le miroitement de la mer qui l'avait conduit à ces grandes toiles abstraites, reflets aussi des vaguelettes du lac de Côme comme du scintillement des toits et des coupoles de Rome [...]" (ADR 350)

tandis que le deuxième voyage lui a fait découvrir l'écriture:

"C'était l'immobilité de ce paysage, son équilibre totalement figé, qui retenait maintenant mon attention et éveillait les mots qui venaient sous ma plume." (ibid.)

Ces deux voyages marquent la différente contemplation du paysage et le changement de personnage. Dans le premier voyage, le héros a vu un endroit miroitant, dont la lumière pouvait se comparer à celle de Rome. Il s'est épris de beauté et de lumière. Dans le deuxième voyage, il a porté une vision différente sur le même paysage et le même lieu, en s'inspirant d'équilibre naturel. Donc, sa vision sur le monde s'est dirigée plutôt vers l'équilibre et la totalité, à savoir connaître deux faces du monde. De l'image aux mots, de l'espace à l'écriture, le texte est né.

Même si le voyage que le héros effectue le défait, il obtient finalement des écrits. Par exemple, le voyage du collectionneur de tableaux finit par la destruction de sa toile préférée (NDF); le retour dans sa région natale entraîne le déshonneur du député (QTE);

¹⁸³ cf. Entretien avec P.-J. Remy du 11 janvier 1996, p.449.

¹⁸⁴ Marcel Proust, La Prisonnière, Pléiade, tome III, 1954, p.258.

le séjour de Guillaume à Pékin ne lui permet pas de réaliser son projet chinois (Ch) ... Après une expérience vécue, ils arrivent à écrire et gardent toujours des fragments d'espoir dans le récit du voyage. Donc, c'est l'écriture qui l'emporte.

Ferrare est doublement symbolisée: ville de Giorgio Bassani, auteur du Le Jardin des Finzi Contini et des Lunettes d'or; cité du peintre Giorgio De Chirico qui a créé pendant la première Guerre sa peinture métaphysique. Nous avons deux Giorgio qui ont respectivement contribué à la peinture et à la littérature; deux guerres tragiques qui restent dans la mémoire humaine. Ferrare devient donc le lieu de mémoire et de création.

Le héros de Toscane qui se sentait frappé d'impuissance est parti pour l'Italie. C'est en Toscane qu'il s'est remis à aimer, à sentir, à s'émouvoir et à écrire. L'amour, le bonheur et l'énergie sont nés de nouveau grâce à ce voyage. La naissance d'un nouveau livre est la preuve du retour de la force.

Le Je-peintre qui séjourne à Rome a rêvé d'inventer "une matière neuve, composée de mille parcelles d'espaces colorés qu'il s'agissait de rassembler." (ADR 243) La toile vers laquelle converge une multitude de motifs, d'espaces et de couleurs deviendra finalement un livre. De la peinture à la littérature, la reprise du roman montre bien l'inspiration tirée de la peinture.

Le jeu de lieux opposés est remarquable dans Un Cimetière rouge en Nouvelle-Angleterre. La Nouvelle-Angleterre symbolise la terre des forêts: verdure, vitalité, source de vie, tandis que le cimetière représente le lieu des morts. Il y a une confrontation entre la vie et la mort. Les deux héros-écrivains finissent par écrire chacun un nouveau roman, dont la naissance porte un défi à la stérilité et à la mort.

Selon le romancier et ses personnages, "Florence est d'abord le lieu idéal à partir duquel on peut concevoir l'univers" (T 430), la Toscane est "intemporelle" et "unique" grâce à ses "formes" et à ses "couleurs" (ADR 386), et "l'Italie est la mémoire absolue de toutes les beautés" (T 403). Hong Kong est considérée comme "une sacrée machine à faire remonter les souvenirs!" (Ch 484), où des bordels, des échanges commerciaux et des crimes se déploient dans le récit comme dans la réalité.

De ce fait, ces villes deviennent toutes la source indispensable de la création. C'est pourquoi le narrateur de Pandora a trouvé à Florence la clé du mystère et de la création; le héros de Toscane a retrouvé à Arezzo l'énergie; le peintre a pris à Rome conscience de la beauté éternelle; Hong Kong est marquée par une confrontation de réalité et d'imaginaire ... En fait, ces lieux sont liés aux expériences vécues des personnages et à la source inépuisable de l'écriture.

Le personnage-écrivain Chayral a dit: "cette Italie était pour moi source de toute vie" (VI 151), parce qu'elle lui est devenue symbole d'amour, de bonheur et d'imagination. Grâce à elle, il reçoit sans cesse l'inspiration pour écrire. Pour le vieil écrivain Berger, l'espace est aussi essentiel pour écrire. Il a avoué sa démarche à l'architecte Donne:

"Chaque fois, c'étaient les lieux, les lieux seuls qui déterminaient et orientaient mon oeuvre." Et "J'attends que vous me créiez un lieu - vous, créateur - où je puisse - moi, créateur - vivre et créer." (FDP 48 et 58)

Ainsi, l'univers de P.-J. Remy est riche en images, et son oeuvre offre une image à

plusieurs dimensions. L'image est "un tout immédiatement perceptible" (SJR 104), et l'architecte est porteur d'une signification constructive du moins structurale. On remarque sa volonté de construction: bâtir un édifice, fonder son propre univers. Cet esprit de construction, on le retrouve chez ses personnages: Guillaume construit sa carrière (GMS, SPE, Ch); Xavier et son groupe créent une société nouvelle (RB); Berger fait restaurer sa demeure (FDP) ... L'idée de l'architecture d'un édifice se lie en fait à celle de la construction d'un livre. L'édifice construit et l'oeuvre écrite sont mis sur le même plan. Les mots architecturaux peuvent servir à l'inspiration, même devenir ceux de la littérature:

"Dôme, coupole, colonne, fronton, chapiteau, chaque mot me semblait pouvoir revêtir un sens qui épuiserait tous les autres" (ADR 56).

C'est pourquoi lorsque le héros marche dans la rue à Ferrare, il a l'impression de s'avancer

"au coeur de cet univers romanesque et obsédant, sous un soleil printanier, à travers la double rangée des palais et des longs murs." (NDF 167)

L'architecture et le lieu deviennent ainsi la source de l'écriture, d'autant plus que l'association de l'écrivain avec l'architecte est très significative dans l'oeuvre. Nous dirions qu'il y a le besoin, l'aspiration et l'inspiration réciproques. Selon P.-J. Remy, l'écrivain et l'architecte ont tous les deux pour l'objectif de créer. Le mécanisme de la création réside à la fois dans l'écriture et dans la construction, dont la réalisation nécessite l'aspiration et l'inspiration. Le romancier a affirmé:

"l'effort essentiel que je tenterai jamais sur l'écriture de la fiction sera au plan de la construction et non à celui d'un travail interne sur le langage." (SJR 99)

Donc, on comprend bien pourquoi il a créé des personnages- architectes et pourquoi la construction occupe une place importante dans son univers. De plus, l'auteur exprime également "l'idée de reconstruire ensemble" (Ch 751): idée évoquée dans l'épisode où Guillaume a rencontré à Yuanmingyuan¹⁸⁵ un étudiant chinois en architecture après l'échec de son projet chinois. Philippe Hamon a remarqué:

"Représenter des architectures, des monuments, c'est [...] représenter des référents qui font certes partie du réel, mais qui sont aussi, déjà, de la 'représentation' concrétisée." 186

Ainsi, le lieu est soit rapidement décrit, soit mis en perspective, ce sont deux aspects essentiels de notre romancier en matière de description. Nous trouvons facilement dans ses romans d'innombrables références aux monuments, aux palais, aux musées, aux rues, aux jardins ... Les noms propres jouent par eux-mêmes un rôle essentiel pour insérer l'espace réel dans l'espace romanesque.

Les coordonnées spatio-temporelles objectives soutiennent et articulent en fait le développement thématique. Prenons l'exemple de la ville de Pékin. C'est une ville géométrique englobant ou préservant une fascination et une symbolisation, "un espace mythique où tant d'hommes et de femmes étaient venus de si loin pour se retrouver" (Ch 32). Cette ville est marquée par deux lieux: la Cité interdite et la place Tian An Men. La

¹⁸⁵ Yuanmingyuan est le site de l'ancien Palais d'Eté qui a été détruit par des militaires occidentaux.

¹⁸⁶ Philippe Hamon, *Expositions*, José Corti, 1989, p.46.

première qui symbolise les colossales dimensions de la Chine a été considérée comme le centre de la ville, milieu du milieu. Elle est omniprésente au point que tout part d'elle et aboutit à elle. C'est par elle que l'auteur établit un lien entre la Chine millénaire et la Chine nouvelle. Et la place est aussi un "symbole de la Chine" (Ch 712) puisque l'événement estudiantin lui donne une dimension significative:

Chine nouvelle et Chine moderne. Les images confondues nées de cette cité et de cette place constituent finalement le livre. La matrice emprunte sa forme à celle de l'échiquier. L'image de l'échiquier est exposée et multipliée dès le début du roman. Par l'image du jeu d'échecs qui nécessite le combat ou la bataille, on présente la conception structurale du langage. Engagé dans un conflit entre la Chine et l'Occident, le texte devient à la fois le lieu et l'enjeu.

En tant qu'Auvergnat sentimental attaché à sa terre, P.-J. Remy parle maintes fois de son clan dans l'oeuvre. Il montre non seulement la reprise de possession de la réalité du vécu, mais aussi le rattachement à l'origine. Parmi ses personnages, le narrateur de Rêver la vie est né à Angoulême (cf. RV 23), où a commencé tout son récit et toute sa vie. Annette a grandi à Angoulême, de là elle est allée à Paris pour conquérir le monde (AEF). Lorsque Gérard marchait seul à travers les plateaux d'Auvergne, il avait l'impression de "liberté", de "délivrance, que seule l'Auvergne peut [lui] apporter" (DEu 268). Après l'échec de la tentation chinoise, Simon est retourné dans sa région natale: l'Auvergne (cf. ch 652) ... L'oeuvre témoigne clairement des sentiments mêlés qu'éprouve l'écrivain pour le lieu d'origine, terre-mère vers laquelle il revient toujours, terre-source qui nourrit toutes les imaginations.

Le romancier donne souvent un lieu précis déjà vu dans le passé par le personnage, qui confère une certaine existence dans la durée. Le lieu est toujours mis en relation avec le personnage. D'une manière générale, les descriptions chez P.-J. Remy se limitent à quelques grands traits essentiels. Lorsqu'il évoque le paysage naturel, il cherche à suggérer une impression dominante. Ce qui explique son goût pour le contraste et l'opposition: lumineux et sombre, clair et obscur, beau et laid. Par exemple, Rome où règnent la beauté, la lumière, l'éternité s'oppose à Rome sombre, imprégnée de crimes, de morts.

L'auteur s'attache d'une manière sensible à motiver le regard qui se pose sur le paysage, sur l'espace et sur les êtres en le liant aux souvenirs du personnage: regard de Simon face aux gardes rouges qui voulaient tout détruire (SPE), regard de Guillaume revenu à la Cité interdite (Ch), regard de Gérard redécouvrant l'Europe (DEu), regard du narrateur contemplant avec nostalgie le paysage de Toscane (T), regard du collectionneur effrayé par la destruction de sa toile (NDF) ...

La description de lieu traduit en fait un certain type de regard, qui se vérifie dans le cas où le personnage observe un lieu de manière différente: lorsque le héros Julien arrive à la ville N, il y jette d'abord un oeil de touriste et la description du quartier est relativement longue. Il en est de même pour le héros Guillaume qui arrive à la Cité interdite, pour Rissner qui se retrouve à Londres, et pour le peintre qui revient à Rome ... Mais, dès qu'on est rejeté par la ville, la description devient différente. Le style nominal, sec, concis trahit le sentiment du personnage. Le romancier établit donc un rapport étroit

entre la description et le regard, entre la vision et le sentiment.

On dirait que tous les livres de P.-J. Remy sont nés à la fois du regard et du souvenir. C'est l'oeil du romancier et de ses personnages qui fait vivre cet univers romanesque; c'est le désir de recréer l'image qui les entraîne dans le jeu visuel ou mémorable. Un grand nombre de personnages se veulent "l'observateur": l'écrivain Salleron qui a "un regard lucide sur les Compagnons" (RB 212), le comédien Peter qui se considère comme "le plus émerveillé des voyeurs" (CI 218), le narrateur-écrivain qui "joue les voyeurs" (RV 273), le poète qui réalise son oeuvre à l'issue de l'observation des tableaux (RH) ...

Le paysage naturel de certains lieux joue un rôle important dans l'éveil de l'esprit de l'homme. Le paysage de Toscane mérite d'être cité puisque grâce à lui le héros retrouve l'harmonie perdue et éprouve le bonheur de l'éternité. Après l'arrivée en Toscane, ce héros qui avait de "grosses fatigues, toujours vertiges et nausées" a trouvé "l'effet d'un coup de vent neuf, tonifiant." (ADR 378)

"Plus frais, plus vif que celui de Rome, le soleil de Toscane m'a joyeusement réveillé" et "cette Toscane [...], je lui retrouvais les couleurs, les formes, aiguës ou douces [...]" (ADR 378 et 386).

Ainsi, la Toscane devient un lieu magique où la beauté naturelle qui se transforme en énergie ne sert qu'à éveiller l'âme humaine. Au-delà de la vision éblouie, la nature est la proie des flammes intérieures. Le héros qui ne s'intéressait plus à la musique, ni à la peinture, ni aux livres (cf. T 63) a miraculeusement retrouvé la force à Arezzo. C'est une harmonie qui s'engouffre dans l'âme. Ce qui s'étend devant lui ou ce qui le submerge, c'est un monde harmonieux. Florence représente également "une idée d'harmonie" et on peut y retrouver "la force de penser, d'agir" (T 155 et 164). Venise est toujours un lieu symbolisant l'amour et le bonheur. C'est là que le poète Rossi qui n'arrivait plus à écrire a eu l'impression de recommencer à vivre lors de son voyage printanier avec Ava (cf. A 155). Les brouillards de Londres, dans lesquels apparaissent et disparaissent des signes, des images et des pistes, donnent un effet mystérieux à la recherche du poète disparu (cf. VAPP). En fait, la description concernant la sensation, les brumes, la lumière vise à créer un effet à la fois symbolique, réel et imaginaire.

Le récit est constamment en mouvement, qui va d'événement en événement tandis que la description est assez stable, inscrite plutôt dans le temps, avec des évocations rapides. Par exemple, la ville de Pékin est toujours comme un échiquier, le paysage de Toscane ou de Ferrare est inchangé. C'est pour montrer le rapport entre le personnage et l'espace que le romancier visualise le lieu. La rencontre se fait avec le lieu d'où provient l'écriture, par l'intermédiaire des souvenirs, et le monde muet se produit dans l'esprit de l'homme. Le lieu n'est jamais seulement un espace, mais une figure du passé, qui pousse à la réflexion. L'espace est toujours triomphant et éternel, contrairement à l'homme.

Pour P.-J. Remy, "tout voyage est écriture"¹⁸⁷, tout lieu est source littéraire. Les références géographiques et historiques sont accessoires. L'analyse du temps et de l'espace montre que son univers est profondément marqué par l'esprit nostalgique de l'homme. Il jette constamment un regard qui embrasse tout le passé en construisant par là des lieux favoris de l'écriture. Ainsi, le voyage aboutit toujours au retour ou à l'écriture,

¹⁸⁷ Préface de P.-J. Remy dans *Voyage* de Jean-paul Caracalla, Olivier Orban, 1981, .12

d'où l'idée de l'infini: "Les personnages se rencontraient, se quittaient, partaient et finissaient toujours par revenir" (SPE 782).

Chapitre septième L'Écriture et la Rédemption

"Pour moi, ma seule raison d'être, c'est d'écrire, la seule raison de me sauver, c'est d'écrire." - P.-J. Remy¹⁸⁸

L'écriture et la rédemption constituent un rapport cohérent dans l'univers de P.-J. Remy. Le romancier et ses personnages qui cherchent éperdument le salut ont tous besoin d'écrire pour se sauver ou pour survivre. Leur rédemption n'est réalisée que par la création littéraire, sans elle, ils se trouvent damnés ou dans une impasse.

Chez notre romancier, la rédemption n'est pas matérielle, mais plutôt morale et culturelle. Sans recourir aux dogmes religieux, il croit pouvoir obtenir le salut par l'écriture. Voulant maintenir le désir ou la passion pour écrire, ses personnages se jettent dans le combat contre le destin et contre eux-mêmes. L'image transfigurée de la rédemptrice idéale figure toujours à la naissance de l'oeuvre.

L'écriture, dans laquelle se nouent deux opérations essentielles: lecture et écriture, présente des traits particuliers concernant le rappel historique, culturel et littéraire dans l'intertextualité, la structure diversifiée et la nécessité d'écrire.

1. L'Intertextualité

"Hors de l'intertextualité, l'oeuvre littéraire serait tout simplement imperceptible, au même titre que la parole d'une langue encore inconnue."¹⁸⁹ "Le roman, les romans des autres ont depuis toujours constitué un immense, inépuisable réservoir de masques et d'images" - P.-J. Remy (AES 136)

L'abondance des références littéraires figure parmi les traits caractéristiques de l'univers de notre romancier. Tous ses livres composent une sorte de symbiose avec d'autres oeuvres, documentaires, poétiques ou romanesques. L'empreinte de ses lectures et ses sources livresques montrent qu'il est un homme de culture: il s'enrichit dès l'adolescence à travers les ouvrages les plus variés de la littérature universelle.

L'intertextualité est considérée comme miroir de sujet, comme reflets d'écriture. Elle permet en effet d'étendre le monde littéraire, d'avoir une multiplicité de textes et d'écritures, d'établir des rapports avec d'autres oeuvres. Les citations ou les allusions, intégrées dans l'écriture de notre romancier marquent le développement de teneur et d'importance diverse: un réseau de relations se développe d'un texte à l'autre.

P.-J. Remy se trouve dans un puzzle littéraire composé des nombreux écrivains qu'il

¹⁸⁸ cf. Entretien avec P.-J. Remy du 11 janvier 1996, p.444.

¹⁸⁹ Laurent Jenny, "La Stratégie de la forme", *Poétique*, N°27, 1976, p.257.

a lus. Il est non seulement un lecteur qui cherche à tirer des oeuvres littéraires des éléments pour l'écriture de la sienne, mais aussi celui qui ne veut pas être pris au piège d'une écriture qu'il assimile en la parodiant. On dirait que son rapport avec les autres écrivains est à la fois l'admiration et la rivalité. Dans chaque roman se retrouve l'écho de ses voix intérieures à travers de nombreux personnages qui nous révèlent ce que la littérature représente réellement pour lui.

Les références livresques lui permettent en effet de restituer la substance temporelle: l'apprentissage de son adolescence et celui de sa génération. De nombreuses citations utilisées dans son oeuvre révèlent sa riche connaissance littéraire et le rôle de l'intertextualité qu'il a imposé.

1.1. Les Références littéraires

P.-J. Remy garde une prédilection pour les écrivains lus dans sa jeunesse. Les noms de ces auteurs revenant souvent sous sa plume se lient à son plaisir de lire et d'écrire. Les références littéraires qu'il a utilisées dans l'oeuvre sont très variées. Parmi les auteurs cités, nous trouvons Stendhal, Balzac, Musset, Lautréamont, James, Claudel, Segalen, Conrad, Aragon, Thomas Mann, Bassani ... La liste pourrait encore s'allonger. Ce qui nous frappe, c'est la diversité de ces romanciers et poètes, originaires de pays différents. Nous avons l'impression de lire une littérature universelle. Que signifie cette diversité? Quel rôle jouent ces références?

Si Voyage en Orient est truffé de références littéraires, c'est que Nerval voulait justifier ses connaissances livresques. Et pour P.-J. Remy qui est un grand lecteur, les références multiples lui permettent d'exprimer différents points de vue et divers rapports textuels. Par exemple, tous les livres concernant l'Italie nous rappellent Stendhal, et l'exil ou la tentation chinoise se lie naturellement à Segalen, à Malraux.

En général, les livres sont destinés à l'apprentissage de la vie et du monde. Certains héros ont avoué: "je n'ai jamais su apprendre la vie que dans les livres" (T 320) ou "les livres ont toujours tenu la première place dans tout ce qui fut mon adolescence" (AES 9). Il en est de même pour l'héroïne Annette qui a également commencé à connaître le monde par les livres (cf. AEF). Même un prisonnier a trouvé le salut par la lecture de Balzac (T 343). Suivons maintenant l'apprentissage du narrateur de L'Autre éducation sentimentale:

Selon ce héros, le lyrisme paysan et panthéiste de Giono a montré la "beauté" (AES 94); Claudel qui lui a donné "le goût d'une Foi absolue, la nostalgie d'une religion" qui le suivraient "tout au long de [sa] vie" (ibid. 116); les Caves ont évoqué la "caricature du roman" et "l'art du roman" (ibid. 121); Aragon lui a indiqué "la nécessité absolue de 'faire roman de tout', y compris des romans des autres" (ibid. 136); La Mouette de Tchekhov a été pour lui "la réflexion sur le théâtre, sur la littérature, sur l'art en général" (ibid. 154); chez Char, il a appris "la vertu de transparence" (ibid. 202); par Giraudoux, il a compris que "l'écriture, comme le dessin, comme l'architecture, est rigueur, labeur, soumission, à un modèle idéal" (ibid. 240); Aragon lui a fait comprendre que "tout est roman", et Cocteau que "tout pourrait être poésie" (ibid. 245); Hemingway lui montrait une écriture "fluide et souple" (ibid. 273); Dos Passos lui enseignait "les règles du 'montage' tandis que

Simenon lui révélait “la vertu de quantité, l’abondance” (ibid. 286); Balzac qui a “fait roman de tout dans le but de tout dire” (ibid. 314) lui a fait découvrir “une âme de voyeur” et également “la vertu de quantité, l’abondance, la multiplication des lieux, des intrigues, des personnages.” (ibid. 311 et 312); Michel Leiris lui montrait le “combat avec l’écriture” (ibid. 324); Victor Segalen lui racontait “à la fois une langue et un exil” (ibid. 335); Saint-John Perse évoquait “la dimension d’un équilibre où la pensée se construit dans la matière” (ibid. 336) ...

La lecture représente ainsi un pilier essentiel de la vie du romancier et de celle de ses personnages. Comme l’a affirmé Montaigne, “Lecteur, je suis moi-même la matière de mon livre.” Se peignant en lecteur, P.-J. Remy parle en fait de sa vocation littéraire. Ses livres sont en une espèce de symbiose avec d’autres oeuvres. Selon Philippe Sollers, “tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois relecture, l’accentuation, la condensation et la profondeur” ¹⁹⁰ .

Lorsqu’on entre dans l’univers de P.-J. Remy, on a l’impression de se trouver tantôt dans un monde réel mentionné par Aragon, où la réalité se conjugue avec l’imaginaire; tantôt dans “le salon de Mme Verdurin” (VI 110), où la comtesse Beker rassemble toute la haute société de la ville N; mais, alors que chez Molière ou Mozart, le personnage de Don Juan disparaît en plein orage, sous la foudre, P.-J. Remy donne une autre version: un grand orage au début du roman, un contraste entre le corps blanc d’Anna et la nuit noire, et un drame final qui se passe dans une nuit blanche, visant à représenter non pas l’enfer, mais plutôt la cristallisation de la passion ...

Stendhal et Balzac ont joué un rôle essentiel dans la mise en forme du roman d’Annette ou l’éducation des filles. Balzac, Jules Romains et Dos Passos ont laissé l’empreinte la plus profonde sur la multiplicité pour Le Sac du Palais d’Eté et Chine.

Nous allons d’abord analyser certaines références à Stendhal et à Balzac. Dans Chine, il y a un épisode où a lieu l’entretien entre le président français et le héros Simon (Ch 57), qui parlent tous les deux de leur collection d’ouvrages sur Armance et Le Lys dans la vallée. D’une part, l’auteur annonce l’influence de ces deux grands romanciers sur lui: leur style et leur technique romanesque se traduisent parfois dans son oeuvre. D’autre part, ces deux romans se terminent par l’échec: Armance, un roman destiné à peindre les mœurs de son époque, exprime le déséquilibre intérieur du héros, son sentiment de la séparation et le drame d’une sincérité impossible; Le Lys dans la vallée, qui déploie à travers le souvenir une quête du bonheur, n’échappe pas non plus à “l’illusion perdue”. Donc ces deux romans pourraient prédire le destin de nos personnages: à la fin du roman, le projet élaboré sur la Chine aboutissant à l’échec, Simon sera obligé de quitter son poste.

En citant Stendhal et Balzac, P.-J. Remy souligne également l’intention de retrouver les souvenirs et la faculté de revivre le passé. Tout Le Lys dans la vallée est en fait un passé revécu. Le personnage Jacques Benoist qui se trouve, après l’échec du projet chinois, dans un état d’attente, “lit Balzac” (Ch 753). C’est Balzac qui l’aide à se plonger dans les souvenirs du passé.

¹⁹⁰ Philippe Sollers, propos cité par Pierre Brunel dans Butor l’emploi du temps, PUF, 1995, p.103.

L'exemple d'Annette ou l'éducation des filles montre clairement des traits communs avec Stendhal et Balzac: une structure balzacienne et un style à la Stendhal. Dès le début du roman, l'héroïne d'Annette fait une lecture sur Stendhal et Balzac (cf. AEF 18). Notre romancier semble avoir reculé volontairement devant l'écriture, dans une évocation d'un personnage féminin, des protestations passionnées et de la folie. Le caractère combatif de la narration dans l'oeuvre subit l'effet de son propre esprit combatif, à savoir l'identification de l'écrivain à l'héroïne.

La poésie de Musset évoque la folie, le plaisir, la passion, l'amour, la déception ... Pour Musset, tout bonheur se termine en douleur, seuls restent les souvenirs. L'oeuvre littéraire consiste à ouvrir le coeur humain et à y pénétrer. Le poète réalise donc l'idéal romantique de l'amour dans les poèmes des Nuits, où toute son âme vibre d'un sentiment mêlé de tristesse et de joie.

Nous remarquons que la poésie de Musset transparaît dans Chine. Les deux amants (Irina, pianiste russe et Jean-Marie, diplomate français) se lient justement grâce à l'oeuvre de Musset puisque celle-ci devient le symbole de leur union dès leur première rencontre. L'auteur qui établit un rapport entre la poésie et la musique impose à Irina de prendre le recueil de Musset comme "son livre de chevet" (Ch 574). Tout comme Gaëtan Picon l'a indiqué:

"la poésie est si essentiellement musicale, qu'il n'y a pas de si belle pensée devant laquelle le poète ne recule si la mélodie ne s'y trouve pas."¹⁹¹

Lautréamont est plusieurs fois cité par notre romancier. Comme on le sait, ses Chants de Maldoror expriment l'empreinte d'une existence où règnent la terreur, la haine, le combat. Parmi nos personnages, certains sont des hommes d'action: Miguel Carros, "poète uruguayen, revenu en Uruguay et qui a tué depuis pour devenir un autre" (Ch 408) et qui dit: "Chacun de nous est prêt à tuer" (Ch 583); Jean-François Verviers qui fait partie du groupe des terroristes (Ch); Pierre qui tue une personne sans savoir pourquoi (AEF); Antoine qui organise toujours des attentats dans l'intention de maintenir le pouvoir masculin (VUH) ...

Comme Lautréamont, P.-J. Remy met en relief la réalité du mal et de la violence, ainsi que la puissance de la littérature. En fait, c'est le pouvoir de l'écriture qui résiste à l'absurdité humaine. Kafka l'a bien indiqué, "Ecrire, c'est bondir hors du rang des meurtriers". Et les personnages mentionnés se tournent finalement vers la lecture et l'écriture littéraires: "Le petit-fils d'André Verviers essaie à sa manière fruste de découvrir les rudes chemins de la poésie" (Ch 268), il trouve "la précieuse édition de 1894 des quatre premiers Chants de Maldoror" (Ch 339), et "en lit à haute voix une page bien violente" (Ch 345). En effet, Lautréamont fait la conquête d'une écriture, saisie dans son acte. Son oeuvre est rupture et ouverture, et son écriture nous renvoie à celle de Malraux dans L'Espoir, où un pittoresque écrit donne au roman sa couleur et sa vie tout en introduisant la violence.

Si P.-J. Remy cite La Fontaine sacrée de Henry James, c'est probablement pour souligner le thème du temps, pour caricaturer des personnages et pour faire une allusion politique au personnage de Baker. "On y voit des couples se modifier avec les ans: celui

¹⁹¹ Gaëtan Picon, Histoire des littératures III, Gallimard, 1958, p.903.

qui était fort devient plus faible et l'autre ..." (Ch 575). En fait, le temps est responsable de cette modification. C'est à cause du temps que le couple Baker a changé de situation. C'est le temps qui les caricature comme des comédiens. Baker devenu finalement ambassadeur de Grande Bretagne à Pékin l'emporte allégoriquement. Il est clair que l'auteur insiste sur le masque de la vie et celui de l'écriture.

Victoire de Conrad peut donner une indication sur le couple fort, valorisé par notre auteur: Hessing et Henrietta. Dès leur première rencontre, ces deux personnages se lient par ce roman (cf. Ch 54). Il en est de même pour le couple de Verviers et Irina qui renforcent sans cesse leur amour par l'écriture, la peinture et la poésie chinoises.

Notre romancier a avoué qu'il a joué sur les noms en utilisant pour un de ses personnages féminins le nom de Clawdia: "Elle portait le nom d'une héroïne de Thomas Mann: la Clawdia Chauchat de La Montagne magique" (Ch 398). Nous allons analyser ce lien afin de comprendre le jeu des noms joué par l'auteur.

En effet, La Montagne magique est un roman-miroir, où se révèlent tous les grands thèmes: amour impossible, maladie, guerre, mort ... Pour le héros de Thomas Mann, l'apprentissage de la vie finit par la mort sur un champ de bataille; le destin de l'homme est donc la condamnation à mort, même si l'on échappe à la maladie. En réalité, dans "cette fête de la mort"¹⁹², c'est la passivité qui l'emporte. Hans Castorp étant un héros passif, l'héroïne lui reste toujours inaccessible.

Quant à la Clawdia du Sac du Palais d'Eté et de Chine, hormis sa beauté qui peut susciter la passion et l'amour de certains, elle reste toujours passive et apathique. Elle devient "fantôme hagard, ivre, échevelé" (Ch 399) lorsque sa beauté a disparu avec le temps. La mort de son mari, sa séparation d'avec Simon et sa disparition finale marquent un destin négatif. Ce qui compte pour son mari et ses amants, c'est sa présence. Par exemple, Otrick qui sait que Clawdia a des amants ne dévoile pas la vérité, pourvu qu'elle ne le quitte pas; Simon désire sans cesse la présence de Clawdia (cf. Ch 28); Chessman réclame également qu'elle revienne chez lui. Donc, la présence féminine est pour P.-J. Remy une manière de faire survivre ses personnages. Que ce soit le mari ou les amants de Clawdia, ils n'échappent pas à l'échec: Otrick se suicide, Chessman n'arrive pas à écrire son roman, Simon ne réussit pas à pénétrer dans la Chine ... On retrouve en quelque sorte le trait pessimiste de Thomas Mann.

Un des chapitres des Enfants du parc est également intitulé "La Montagne Magique" (EP 281). Dans ce chapitre, le héros Michel qui est dans une maison de repos à Chamonix a écrit: "A part Boris et Mlle. Simonne, tous ceux qui vivent ici sont des imbéciles, ou des salauds." (EP 301) Ce monde fermé renvoie à la maison de repos décrite par Thomas Mann. La vision d'un adolescent et son jugement sur l'homme répondent à la fois à ceux des personnages de Mann et à ceux d'Annette ou l'éducation des filles.

P.-J. Remy a cité plusieurs fois Le Docteur Faustus de Thomas Mann. Son narrateur-peintre qui essaie de trouver une bonne méthode pour réaliser sa meilleure toile se rapproche du personnage d'Adrian Leverkühn, puisque celui-ci tente lui aussi de

¹⁹² Thomas Mann, La Montagne magique, Arthème Fayard, "Poche", 1992, p.1016.

“vérifier, justement, tous les ‘trucs’ qui sont ceux du créateur” (ADR 71).

Ce que Claudel recherche à travers l'écriture chinoise tout comme à travers les paysages et la vie de la Chine, c'est la vérité de l'universel. Son Soulier de Satin se déploie sur une scène englobant le cosmos tout entier. On y trouve la coexistence de l'art et de la foi. Pour P.-J. Remy, l'oeuvre de Claudel citée maintes fois marque sa volonté d'établir un lien entre des textes et de souligner une source d'inspiration littéraire.

Les Stèles de Victor Segalen, dédiées en hommage à Paul Claudel, sont également à maintes reprises citées dans Chine. Il y a même des épisodes où Segalen a offert ses Stèles au père de M. Liu, et où celui-ci en a acheté un exemplaire à Paris en édition originale. Simon relit ce qu'il aime, “Segalen, puisqu'on en revient toujours à lui [...]” (Ch 406). En fait, le retour à Segalen est un sujet essentiel de l'exil en Chine.

“Face à face avec la profondeur, l'homme, Front penché, se recueille. Que voit-il au fond du trou caverneux? La nuit sous la terre, l'Empire de l'autre.” (Ch 271)

Par le biais de ce poème intitulé “L'Abîme” qui porte un sens allégorique: l'abîme de la terre et l'abîme de soi-même, Segalen a insisté probablement sur la connaissance et la conquête de soi-même. Ce qui nous fait penser au fameux vers de Lao-tseu:

“Qui connaît autrui est sensé Qui se connaît soi-même est sage.”

Les stèles, “tables de pierre” nous révèlent transfert de l'Empire de Chine à l'Empire de soi-même est constant.”¹⁹³ Si en effet le résultat d'une recherche intérieure: “le Segalen a choisi la Chine, c'est parce que, riche en signes et en images, elle constitue l'objectif le plus lointain, le plus difficile à atteindre: l'exil absolu. Si l'on reparle de Segalen, c'est parce qu' “aucun étranger n'a mieux dit la Chine” (Ch 271) que lui. La nostalgie et le conflit du Réel et de l'Imaginaire sont bien des thèmes de la poésie segalénienne. En réalité, c'est dans le Réel qu'il a pu reconnaître l'Imaginaire, le Divers et le Dedans en déchiffrant des inscriptions sur les stèles.

A travers la confrontation du réel et de l'imaginaire, Segalen a tenté de pénétrer l'Empire du Milieu, tout comme son héros René Leys, qui, fasciné toujours par le Dedans, a finalement réussi à entrer dans la Cité interdite. De même, comme ses précurseurs: Segalen et Claudel, P.-J. Remy ne sépare pas la littérature de l'expérience vécue. Pour lui, l'exil, en Chine ou hors de la Chine, est toujours une épreuve, une expérience de la vie.

Il est évident que le thème des Stèles, relatif à la forme esthétique, est à mettre en parallèle avec la préoccupation constante de notre romancier, qui cherche à créer de nouvelles formes. La Chine a été, pour lui comme pour Segalen, Claudel et tant d'autres, une source de création et un exil au fond de soi-même.

“Hymne au dragon couché” des Stèles cité par notre romancier porte un sens particulier:

“Le Dragon couché: le ciel vide, la terre lourde, les nuées troubles; [...]” “Le Dragon bouge: le brouillard aussitôt crève et le jour croît. [...]” “Le Dragon s'ébroue et perd son vol: à lui l'horizon rouge, sa bannière; [...]” (Ch 76)

Le passage de l'immobilité à la mobilité vise probablement à mettre en relief une allégorie:

¹⁹³ Victor Segalen, “Lettre de Segalen à H. Manceront”, 23 septembre 1911.

énergie humaine, génie créateur, inspiration ... Par le symbole du dragon qui représente la Chine, Segalen a pressenti au début du siècle dernier la force de la Chine, force que P.-J. Remy a confirmée. On peut dire que la citation de ce poème dans notre texte contient également un sens politique, puisque la Chine se mobilise en réalité pour l'obtention de plus de démocratie et de liberté, ce qui exige une ouverture totale, et qui manifeste la puissance de son énergie. P.-J. Remy insiste sur cette force irrésistible de la Chine et sur cet espoir qu'elle fait naître.

Le livre est une source de révélations, d'influences, d'inspiration pour les personnages. Par exemple, le personnage Thierry Destutt qui "a choisi de venir en Chine à cause de deux livres: les Stèles de Segalen et ce gros volume que Guillaume a publié, voilà vingt ans." (Ch 178) Comme on le sait, c'est par Le Sac du Palais d'Été que P.-J. Remy nous a fait mieux connaître Segalen, dont il a subi par ailleurs l'influence. Quant aux Stèles, elles ont été inspirées de poèmes chinois. Thierry, lui aussi, "écrivait des poèmes qui ressemblaient un peu [...] à du Segalen" (Ch 141). P.-J. Remy crée ainsi une chaîne dans l'inspiration. Le Sac du Palais d'Été et Chine sont des livres, inspirés et formés de tous les autres livres repris, fragmentés, déplacés et combinés puisque l'auteur, avec ses nombreux ouvrages, est un explorateur comme Segalen. "D'où l'idée d'une écriture commune, collective, le rêve du livre qu'on écrit ensemble; d'où l'idée du roman à plusieurs" (AES 314).

Le jeu d'intertextualité se révèle également dans La nuit de Ferrare, où le narrateur voyage avec "un livre de Bassani Le Jardin des Finzi-Contini" (NDF 9). Le récit de ce "Je" est identique à la lettre écrite par son ami Léonard Weill qui "mêle l'histoire et des noms d'emprunt, le vrai souvenir de ces violences et les images écrites par le romancier Bassani" (NDF 305). Le passé de Léonard devient celui du narrateur, et son récit se conjugue avec le sien (cf. NDF 307).

Ce "Je-narrateur" a prévu l'écriture d'un scénario sur l'histoire d'un collectionneur amoureux d'un tableau (cf. NDF 313), à savoir sa propre histoire. Il y a ainsi un effet produit par l'interférence des oeuvres du passé et du récit du présent. Les figures créées par Bassani se mêlent avec celles du narrateur pour incarner le passé dans le présent. "Tous les personnages des livres de Bassani sortent de l'ombre" (NDF 339) et viennent dans la mémoire et le récit du narrateur. Tout se mêle et se confond. Le récit nous semble capital pour une double raison: non seulement parce qu'il suggère à quel point le passé est essentiel pour P.-J. Remy et son héros, mais surtout quand il s'agit de l'imminence de la montée fasciste.

A l'intersection des images (peinture) et des mots (roman), nous avons une alliance des arts littéraires et plastiques. Le tableau se présente comme la représentation d'une histoire particulière. Paul Ricoeur a déjà dit:

"La littérature [la peinture] serait à jamais incompréhensible si elle ne venait à configurer ce qui, dans l'action humaine, fait déjà figure."¹⁹⁴

Selon P.-J. Remy, l'écriture est un art, un travail formel puisqu'il considère la littérature comme art¹⁹⁵. Dans La nuit de Ferrare, on voit bien le rapport entre l'art et la littérature. Par le tableau détruit, l'auteur a évoqué la tragédie humaine et le danger menaçant. La

¹⁹⁴ Paul Ricoeur, *Temps et Récit*, Seuil, 1983, p.100.

toile préférée a eu le même sort que les personnages de Bassani, revenus dans le récit en tant que personnages de cinéma. En fin de compte, P.-J. Remy a tenté d'exprimer la vie humaine à travers l'association de la peinture, du cinéma et de la littérature. On a donc un remarquable effet artistique et littéraire.

Il est clair qu'Histoire des Treize qui a ouvert La Comédie humaine a influencé P.-J. Remy dans la création de ses personnages. Balzac qui voulait montrer une puissance exceptionnelle émanant d'une association secrète, héroïque et dévouée rêvait d'une alliance des possibilités de chacun et de la concentration des forces des membres. Chez P.-J. Remy, l'individu s'attache également à un groupe, auquel son destin n'échappe pas.

A travers son idée de rattacher les uns aux autres les romans déjà écrits et de retrouver des personnages déjà créés, nous remarquons que notre romancier ne cesse de faire référence à ses propres livres avec les souvenirs des textes antérieurs mélangés aux fragments d'une mémoire autobiographique déformée et transfigurée. Il a désigné certains personnages comme auteurs de ses livres. Par exemple, Le Sac du Palais d'Eté a été écrit par Guillaume, qui a raconté en détail au vieil écrivain de Salve pour moi le monde ce "gros livre foisonnant, multiples, divers"

(SPMM 232); Annette ou l'éducation des filles a été réalisé par l'héroïne elle-même; Le Rose et le Blanc est écrit par François; Retour d'Hélène est l'oeuvre à la fois du jeune historien de l'art et de la poétesse Michèle d'Aria di Roma; ce dernier livre est composé par le sculpteur Milan; Désir d'Europe est rédigé par le héros et ses amis, la mystérieuse Antonia de Comédies italiennes y est mentionnée ...

Effectivement, tout est lié, et tout est en jeu. Le romancier qui vit parmi ses héros crée un réseau pour unir tous les personnages et tous les ouvrages, ainsi que pour donner l'effet de l'intertextualité. Le jeu de l'écriture apparaît systématiquement avec ses références littéraires.

Il y a également des passages récurrents issus d'autres livres qui sont soit des ouvrages de notre auteur, soit ceux d'autres écrivains. Nous pouvons citer: le cimetière rouge, la clocharde anglaise, les échecs joués entre M. Liu et Chessman; le bordel de Hong Kong; la musique de Bach; le masque de l'Inconnue de la Seine ... Ces images récurrentes témoignent d'un effet d'intertextualité et confèrent une profondeur particulière à l'oeuvre.

L'écriture appuyée sur sa mémoire qui s'ouvre vers la rencontre avec d'autres oeuvres ont deux conséquences: d'une part, elle brouille la limite de récit; d'autre part, elle établit entre tous les textes de l'auteur un système d'échos. L'intertextualité lui semble le meilleur moyen de circonscrire l'événement, le déplacement des mots. Un texte mentionné ou repris dans un nouveau contexte prend une valeur nouvelle. L'évocation d'autres textes de l'auteur amène un dialogue intérieur entre eux.

La lecture abondante des oeuvres littéraires joue ainsi un rôle essentiel dans la vie et la création de P.-J. Remy. On remarque facilement le degré de présence et les modes variés d'émergence des autres écritures littéraires, dont les fragments sont intégrés, dispersés, remaniés ou assimilés. Tous ses romans peuvent être considérés comme

¹⁹⁵ cf. Entretien avec P.-J. Remy du 11 janvier 1996, p.447.

roman du roman, comme jeu de miroirs à l'infini, où le créateur et la création sont reflets d'autres reflets. "Est-il, en littérature, une autre manière de raconter?" (RB 324)

1.2. La Structure et la Forme romanesques

L'une des recherches de notre auteur porte sur la forme. Pourquoi poursuit-il cette recherche? Michel Butor a dit dans son Répertoire: "La recherche de formes nouvelles, révélant de nouveaux sujets, révèle des relations nouvelles."¹⁹⁶ C'est probablement la raison pour laquelle que P.-J. Remy explore le renouvellement de la création et la diversité dans la représentation. Selon lui, l'écriture nécessitant divers modes de récit, le jeu sur la forme permet toutes les possibilités de la création littéraire.

"Ce travail de l'artiste, de chercher à apercevoir sous la matière, sous l'expérience, sous les mots quelque chose de différent [...]"¹⁹⁷,

Proust l'a déjà évoqué en soulignant le lien entre l'art et la littérature; Segalen l'a déjà entrepris en s'inspirant de l'écriture et de la peinture chinoises, comme ce qu'il a confirmé: "Je cherche délibérément en Chine non pas des idées, non pas des sujets mais des formes, qui sont peu connues, variées et hautaines."¹⁹⁸ Par la bouche de certains de ses héros, P.-J. Remy a donné une définition sur sa recherche:

"découvrir une autre forme d'écriture multiple: celle qui passe par l'accumulation de matériaux différents (hétéroclites?) pour édifier un monument parfaitement cohérent." (AES 314) Et "je cherche les voies et les moyens d'une écriture qui soit critique et fiction tout à la fois, mais critique pervertie, détournée, sous les oripeaux de l'anecdote." (RV 463)

Pendant un certain temps, P.-J. Remy s'est soucié de la construction du texte. Il a utilisé la technique de multiplicité et de diversité dans certains de ses livres, particulièrement dans Le Sac du Palais d'Été et Chine, afin d'étendre sa matrice de composition. En fait, cette technique s'appuie sur trois formes essentielles: les personnages, le temps et l'espace. Les personnages sont soumis à exposer leur point de vue; le temps est lié à l'expérience vécue; l'espace est mis en scène.

P.-J. Remy a avoué qu'il s'est inspiré de l'écriture de John Dos Passos et de celle de Jules Romains¹⁹⁹. Le premier a été considéré par Sartre comme "le plus grand écrivain de notre époque", et le deuxième qualifié de peintre fresquiste du siècle dernier. Effectivement, on trouve, dans la "trilogie" de John Dos Passos, la variété d'une peinture sociale, l'ingéniosité de la technique, la nouveauté des éclairages, et dans Les Hommes de bonne volonté de Jules Romains, une énorme fresque du XX^e siècle. Jean Pouillon a écrit dans Temps et roman:

"Pour Dos Passos, tout peut être donné à voir. L'existence se déroule sur un seul

¹⁹⁶ Michel Butor, Répertoire I, Minuit, 1960, p.11.

¹⁹⁷ Marcel Proust, Temps retrouvé, Pléiade, 1954, p. 896.

¹⁹⁸ Victor Segalen, Stèles. Peintures. Equipée, Club du Meilleur livre, 1955, p.593.

¹⁹⁹ cf. Entretien avec P.-J. Remy du 2 juillet 1993, p.428.

plan, elle se projette sur cet écran romanesque qui s'anime pour "l'oeil de la caméra."²⁰⁰

Et Bruno de Cessole qui a commenté la trajectoire éblouissante de Jules Romains a indiqué "L'unité profonde qui transparaît sous la multiplicité des formes et des visages de l'oeuvre."²⁰¹ Dans la Mort de quelqu'un,

Jules Romains a utilisé une méthode consistant à accumuler une multitude d'observations concrètes. C'est cette unité dans la diversité qui fait la grandeur de Jules Romains et de John Dos Passos, et qui contribue également à l'oeuvre de P.-J. Remy.

"J'avoue que cette écriture multiple, qui joue le jeu de tout embrasser, est mon plaisir [...]" (CEA 11), l'auteur a revendiqué lui-même cette écriture qui est en réalité la plus représentative pour son oeuvre, sans cesse développée et enrichie par sa propre méthode, à savoir une représentation à la fois artistique et littéraire, du fait qu'il ajoute dans l'oeuvre des thèmes concernant le théâtre, la musique, la photographie, la peinture, la poésie, etc.

Les personnages se déplacent ou se croisent et les intrigues se développent ou se mêlent autour de la Chine et au moyen d'un style rapide et fragmentaire. La juxtaposition des personnages et des intrigues dans le temps et dans l'espace vise à donner une vision à la fois discontinue et globale de leur vie et de leurs aventures. La Chine devient métaphoriquement un grand centre, où l'auteur tente de tout rassembler et d'explorer diverses structures combinées. Ainsi,

"il y a une jouissance véritable à inventer des personnages qui sont des mots, des images et à les arracher les uns aux autres, à imaginer les milliers de combinaisons possibles." (SJR 108)

Cette écriture qui se cherche et se forme renvoie les structures de la transfiguration aux figures de l'univers. Le récit brasse les figures et les lieux différents, confronte le présent, le passé et le futur. Le retour des personnages et le rappel des souvenirs imposent à l'écriture un rythme tantôt accéléré, tantôt ralenti à cause du retour en arrière.

P.-J. Remy montre la possibilité d'une expression visuelle des souvenirs, des expériences, de l'entrecroisement des aventures et de l'interaction entre les événements historiques et la destinée des personnages. Les courtes évocations du passé, la discontinuité du déroulement linéaire du récit et la désarticulation apparente des paragraphes montrent une association d'idées et d'aventures. Des fragments détachés du récit renvoient à l'évocation de sorte qu'ils se recoupent ou interfèrent les uns sur les autres. L'auteur fait annoncer la structure du roman à facettes par certains de ses personnages:

"des centaines de petites touches, souvent en apparence sans rapport entre elles et qui, toutes pourtant, correspondaient à un ordre souterrain qui n'apparaîtrait que plus tard, une fois le roman terminé." (Ch 161) Et "voilà comment il faudrait dire la Chine: par bribes, par fragments, avec des mots, pas de phrases. Et puis, surtout ne pas juger, refuser de juger." (Ch 280) Et encore "[...] plus vivant

²⁰⁰ Jean Pouillon, Temps et roman, Gallimard, "Tel", 1993, p.303.

²⁰¹ Bruno de Cessole, "Jules Romains: une trajectoire éblouissante", Figaro, le 12 février 1993, p.8.

peut-être que la vie, mais comme elle sans plan ni forme, ni autre durée que celle prêtée par le hasard [...]” (Ch 396).

Léon Gabriel a dit à propos de cette manière d'écrire: "Naturellement il a vécu en Chine, mais son témoignage n'est que parce qu'il possède l'art du 'montage' romanesque." ²⁰² Par la technique du "montage", P.-J. Remy décrit un passé et un présent elliptiques. Non seulement, il montre sa propre expérience et ses propres souvenirs, mais aussi il emprunte ceux des autres. Les vues particulières, les morceaux de souvenirs constituent un ensemble d'impressions et de visions, dont l'organisation permet d'identifier et de conserver des moments. Et la mémoire ne garde que des fragments du passé qui ont pris une forme et un sens. L'écriture possède le pouvoir de ressusciter le passé, de raconter le présent et d'inventer l'avenir. Nous remarquons évidemment l'effet du montage littéraire qui contribue au poids et à la densité de l'oeuvre. L'auteur poursuit une sorte d'expériences qui consistent à se projeter en mille facettes, en cent personnages, dans divers lieux et dans des aventures où se confrontent la métamorphose, le jeu du réel et de l'imaginaire.

Alain Robbe-Grillet a clairement indiqué:

“Depuis Proust, depuis Faulkner, les retours dans le passé, les ruptures de chronologie, semblent en effet à la base de l'organisation même du récit, de son architecture.” ²⁰³

P.-J. Remy utilise justement cette technique pour ses romans d'aventures. Selon lui, "le roman d'aventures est la seule possibilité de créer un imaginaire parallèle capable de recueillir les aspirations, les rêveries." ²⁰⁴ L'écriture de l'aventure devient en fait l'aventure d'une écriture et un défi aux règles du genre littéraire: sortir de la structure traditionnelle et en reconstruire une nouvelle pour le roman total. L'aventure de l'écriture se montre dans l'infinie complexité des combinaisons possibles.

La discontinuité sur laquelle débouchent cette technique et cet usage des blancs donne l'effet de la durée. Lorsque le présent succède brusquement à un passé, il introduit dans le récit une rupture. La complexité se manifeste dans le fait de trouver l'organisation et l'enchaînement des séquences narratives, la multiplication des voix narratives ou la variation des points de vue au sein d'une même voix. Les séquences morcelées consistent en une série de mouvements fragmentés sur une ligne continue qui est celle de l'existence. Les blancs découpent des séquences dont l'unité est temporelle. Le récit interrompu est tout à coup repris. La construction chez notre romancier, c'est en fait la mise en oeuvre d'une architecture fondée sur la recherche d'une structure efficace et signifiante.

Il est clair que la discontinuité donne un effet cinématographique, qui fait apparaître la matérialité même de l'écriture: l'auteur explore des images en flashes avec un appareil à objectifs multiples. Il y a un lien entre l'art et la littérature, tout comme Malraux l'indique,

²⁰² Léon Gabriel, "A propos du Sac du Palais d'Été", dans Provençal, 23 novembre 1971.

²⁰³ **Alain Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman, Minuit, 1963, p.130.**

²⁰⁴ Propos recueillis par Alain Clerval, dans "Entretien avec P.-J. Remy", La Quinzaine littéraire, N° 130, 1^{er} décembre 1971, p.7.

“L'Art est ce par quoi les formes deviennent style”²⁰⁵, et comme ce que François Truffaut a tenté de faire: un film à l'intérieur duquel il y a un livre, c'est-à-dire, un immense carnet de notes (le texte) et d'esquisses (l'image). Et par la conjonction de l'art avec la littérature, P.-J. Remy intègre des images dans le roman. On pourrait dire qu'il articule un véritable “plan” au sens cinématographique autour d'une recherche artistique et littéraire. De là, on observe l'unité d'une large vision, d'une pensée sans faille et d'un souffle continu. En parlant du style de Lavenant, personnage de metteur en scène, l'auteur a affirmé cette technique mise en oeuvre pour “donner à voir”:

“La Chine qu'il veut montrer est faite d'instantanés, de courtes séquences qui, enchaînées, montées en somme comme on monte un film de cinéma ...” (Ch 511).

A travers l'évocation discontinue des aventures et la restitution d'existences rendues dans leur écoulement, le lecteur est invité à reconstituer par fragments les aventures vécues par l'ensemble des personnages, comme il fait des pièces d'un puzzle.

P.-L. Rey a fait remarquer dans Le Roman:

“Bernanos, Malraux ou Julien Gracq renoncent au roman pour se consacrer à une réflexion sur la politique, sur l'art, sur la littérature.”²⁰⁶

Or, P.-J. Remy n'abandonne pas le roman. Mais il le fait “autrement”, à sa manière dans la mesure où il montre quelque chose de nouveau, comme ce qu'il a affirmé par un de ses héros, “Tu ne comprends que l'habituel, tandis que mon esprit cherche la nouveauté.” (SPMM 121) Pour lui, l'expérience vécue n'a de sens et de valeur que si elle est convertie sur le champ en art et en littérature, et si elle peut donner lieu à une métamorphose. Il cherche un lien qui puisse unir le réel et l'imaginaire en rassemblant toutes les facettes de la vie.

Quel est le motif exact du grand puzzle? Ce serait sans doute un compromis entre l'auteur et le lecteur, une réflexion sur l'écriture, une représentation vivante. Sartre l'a évoqué dans la phrase suivante:

“Puisque la création ne peut trouver son achèvement que dans la lecture, puisque l'artiste doit confier à un autre le soin d'accomplir ce qu'il a commencé, puisque c'est à travers la conscience du lecteur seulement qu'il peut se saisir comme essentiel à son oeuvre, tout ouvrage littéraire est un appel.”²⁰⁷

P.-J. Remy nous invite alors à finir le jeu proposé qu'est la reconstitution du puzzle. Nous devons rassembler l'oeuvre à partir de ces matériaux fournis, et trouver l'unité romanesque. Claudel a indiqué: “Le désordre est le délice de l'imagination.”²⁰⁸ Par là, on peut expliquer pourquoi notre auteur expose ce “désordre” apparent, et projette ces mille facettes.

Philippe Hamon a remarqué que, chez Zola, la composition du roman ressemble à un

²⁰⁵ Propos cité dans La Composition française, Nathan, 1988, p.126.

²⁰⁶ Pierre-Louis Rey, Le Roman, Hachette, 1992, p.178.

²⁰⁷ Jean-Paul Sartre, Qu'est-ce que la littérature?, Gallimard, 1948, “folio”, p.53.

²⁰⁸ Paul Claudel “Avertissement au Soulier de Satin”, Théâtre II, p.663.

“raboutage” de fiches préalables “dont il va falloir gommer et effacer au maximum les sutures.”²⁰⁹ Il est vrai que P.-J. Remy construit aussi son oeuvre avec des fiches préalables. Ce qui est différent de chez Zola, c’est qu’il ne “gomme et efface” pas ces “sutures”. Il montre simplement son roman “collé” et “rassemblé”, qui garde des traces d’un roman “en fiches”.

La méthode par une structure fragmentaire exprime aussi une volonté de totalité, c’est-à-dire la composition totale. Dans Les Enfants du parc, Rêver la vie, Le Sac du Palais d’Eté et Chine, le romancier rassemble plusieurs générations et divers groupes. Les aventures de ces générations et de ces groupes ne sont pas une succession d’expériences qui se déroulent dans le temps, mais expériences filtrées à travers l’individu dont les souvenirs écartent les frontières d’une existence individuelle et se confrontent à d’autres destins. L’auteur utilise tous les rouages un peu dispersés afin de permettre à la mécanique textuelle un fonctionnement synchronisé. La conception de son oeuvre se présente comme un grand “tout” qui rassemble “le récit / roman / tableau / montage” (SJR 149), comme “un roman qui soit tous les romans” (ibid. 75), enfin

“un roman immense et fleuve, mais surtout multiple, divers, confus et rassemblé, ce foisonnement qui emporte tout sur son passage et charrie les Amériques et la Chine et Pékin et toi et moi et nous et tous. S’y trouveraient réunies toutes les formes et toutes les révolutions.” (SJR 75)

On remarque cette ambition de tout faire voir et ce désir de donner une expression totale non seulement dans Le Sac du Palais d’Eté et Chine où tout se mêle et s’embrasse, mais encore dans d’autres romans.

De nombreux personnages ont eux aussi “une idée en commun de l’écriture ensemble, une idée du roman total et multiple” (ibid. 121). Par exemple, le jeune écrivain Salleron veut écrire “le grand roman de son siècle, celui de l’énergie, de l’ambition des uns, de la misère des autres” (RB 292); le vieil écrivain Saint-Aymard tente de “décrire l’univers” (RB 295); l’écrivain Berger essaie de “faire figurer sur une seule page entière la totalité de ce qu’il [a] découvert jusqu’à présent” et de “dire avec des mots le plus de choses possibles, [de] brasser des centaines d’idées, mais surtout de personnages et de lieux” (FDP 103 et 169); l’écrivain Leverrin “porte en lui le rêve d’un roman total” (CI 36); le narrateur-écrivain de Salue pour moi le monde compte aussi “écrire un roman qui raconte tout: toi, moi, nous, tout, quoi!” (SPMM 233); un des porte-parole de l’auteur projette de construire son oeuvre idéale:

“une même oeuvre aux facettes d’autant plus diverses que chaque volume aurait en somme représenté une approche différente, mais parallèle d’une seule réalité” (AES 351).

Cette idée de la totalité est également exprimée par le personnage du metteur en scène Bernis:

“Qui de nous n’a rêvé d’un spectacle total - je veux dire, d’une représentation de la vie qui en soit à la fois la somme et la figuration, où toutes nos angoisses, tous nos fantasmes, toutes nos images défilent au rythme d’une mise en scène qui utiliserait tous les arts et tous les moyens?” (A 68)

²⁰⁹ Philippe Hamon, “Qu’est-ce qu’une description?” Poétique, N°12, 1972.

Imprégnée de diversité, de discontinuité et de voix multiples, la technique de notre romancier consiste à donner plusieurs sens à l'aventure, à interroger le destin humain grâce à des mises en perspective variées. Il tente de constituer pour lui-même et ses personnages ce que Paul Ricoeur appelle une "identité narrative" ²¹⁰. Chaque personnage prend la parole à tour de rôle dans ce qui ressemble à des monologues ou à des fragments de conversation, et le roman tout entier est constitué par l'alternance de ces voix.

L'unité de l'oeuvre est marquée par la diversité des éléments qui convergent sur la création. Celle-ci résulte d'une synthèse rattachée par l'écrivain au complexe culturel. On dirait que le monde est représenté et figuré à l'intérieur de l'oeuvre. Proust propose une vision métaphorique de l'univers, grâce à la fréquence des images, qui lui permet de retourner vers son passé. L'effort de P.-J. Remy est de saisir une réalité plus proche de la vie réelle, où une totalité métaphysique se manifeste à travers des points de vue, des images, des symboles ... En fait, ce roman total est la vie de l'écrivain, sa vision, ses découvertes, son défi face au destin, comme ce qu'il a avoué par un de ses narrateurs:

***"Ce que j'essaie, en mêlant les destins de ce Patrice [...], de ce Michel qui me ressemblent tant, au mien et aux images rêvées de tant de femmes [...], c'est de capter cette réalité qui est roman et qui est pari."* (EP 199)**

Les formes et les structures du roman total sont très variées. Elles répondent à la multiplicité et à la diversité que l'auteur explore. Citons quelques autres exemples pour voir de plus près:

- Roman comme confession

L'auteur utilise le style de confession dans Le Dernier été, où le narrateur raconte la collaboration et la résistance qui existent dans la société française à l'époque de la deuxième Guerre. Par le biais de la confusion des sentiments et de l'ambiguïté des personnages, l'auteur évoque celles de la société. Par exemple, Laurence, cousine du narrateur sort avec celui-ci, mais devient fiancée d'un autre; le narrateur trahit d'abord son amie Alix, et puis Anselme, fiancé de Laurence. Il se sent coupable envers Alix, Laurence et Anselme. A travers la mort d'Alix (maladie) et celle d'Anselme (fusillé), le roman révèle des défauts et des bêtises de l'homme: mensonge, jalousie, haine, trahison, guerre ... La confession du narrateur montre l'absurdité de l'homme tant dans la vie privée que dans la vie sociale. La guerre en est bien la cause et l'effet.

Le plan structural de ce roman est mobile puisque les paroles s'écoulent et que les personnages se déplacent de façon à montrer leur relation:

- Narrateur
- Alix
- Vie privée / expérience Anselme / Vie sociale
- d'amour
-

²¹⁰ Paul Ricoeur, "L'identité narrative", *Esprit*, juillet-août 1988, p.295-304.

- Laurence
- La confession du narrateur révèle aussi l'ironie de l'auteur: le drame se passe avant le 6 juin (avant l'été), le héros écrit le livre en avril, pourtant le livre est intitulé "Le Dernier été". L'auteur se moque de l'homme en donnant ce jeu sur la mobilité de personnages et de dates (signepoissons). Ainsi, le style de confession fait croire que "la vie continue" confère au récit le caractère d'une "tranche" de vie.

- Roman à dialogue

Le dialogue étant toujours situé dans le temps et dans l'espace, l'auteur laisse le temps s'écouler en paroles pour révéler une confrontation des personnages, soit face à face, soit à distance: par exemple, entre l'écrivain Chayral et l'homme de lettres M. Liu (MS), entre l'architecte Donne et l'écrivain Berger (FDP), entre le comédien anglais Peter et l'écrivain français Jean (CI). Si l'auteur présente un récit fragmenté par le dialogue et le souvenir, c'est qu'il veut rendre ses personnages sensibles au temps et à l'écriture.

Selon lui, créer la sensibilité à l'écoulement du temps, c'est intégrer le sentiment à une action. C'est le cas d'Une Mort sale, dominé par une structure dialogique. M. Liu et Chayral font une partie de go dans un hôtel de Hong Kong en entamant une conversation systématiquement interrompue par des souvenirs. Le jeu des deux partenaires représente le mouvement des pions, le déplacement des souvenirs, le va-et-vient entre le passé et le présent. Evidemment, le jeu de go nécessite, pour le combat ou le défi, une maîtrise technique: réflexion, combinaison et possibilités tactiques. Il renvoie textuellement et métaphoriquement à l'écriture.

A travers le dialogue, les deux héros évoquent leur vie et montrent leur conscience du passé. Les deux joueurs ne bougent pas, mais le temps passe, leurs dialogues continuent, les parties de jeu avancent, et l'acte de l'écriture se réalise. Par le biais de l'écoulement des paroles et de celui du temps symbolisé par l'eau du robinet, la mer, la pluie et le déluge, l'auteur souligne que le temps est insaisissable et qu'il file toujours. Ainsi, l'immobilité apparente du texte s'oppose à la fuite du temps.

Relisons quelques phrases échangées entre les deux héros:

- - Il m'aurait fallu déboucher sur quelque chose. La guerre
- a été ma dernière chance. Et une chance perdue ...
- - Tu sais que même cela, ce n'est pas vrai.
- - Je cherchais. J'écoutais.
- - Tu n'as jamais pu achever un livre.
- - J'ai publié des livres ... Des fragments - des idées
- lancées comme ça.
- - Pourquoi autre chose?
- - Rien d'autre n'est vraiment nécessaire sinon ces
- fragments, ces idées (MS 149).

Le sujet de la conversation de ces deux personnages concerne en fait leur vie et leur expérience de l'écriture. Avec le temps qui passe, l'impuissance physique et créatrice s'installe et les menace. L'auteur renvoie la tentation américaine par la guerre déclenchée au Vietnam à celle de Chayral, en mal d'écriture, qui voulait pourtant tenter sa chance.

Dans le texte, les phrases non verbales, interrompues, inachevées, fragmentaires et des points de suspension ou des blancs entre séquences expriment leurs souvenirs, leur impuissance ou leur silence. On est toujours ramené au présent par la phrase: "A vous de jouer." (MS 31, 38, 41) Est-ce vraiment un signe du présent ou une invitation à "jouer"? La fusion phonique des mots tels que "port", "mer", "amer", "mort" et celle des vocables "vaste", "avides", "vide", "avenir" crée un continuum sonore à vocation unifiante.

- - "C'est curieux. Ce Michel écrivait des livres qui étaient
- les vôtres."
- - "C'est normal. Si je conçois - combien difficilement
- pourtant - un écrivain, il écrit les livres que j'écris.
- C'est normal." (MS 103)

Non seulement les voix de ces deux héros s'entremêlent, mais aussi celle du personnage créé par Chayral se joint aux leurs. Ainsi, par le biais de la voix, l'auteur évoque une fois de plus la dualité des êtres humains et leur destin commun.

- La structure épistolaire

Comédies italiennes présente une structure épistolaire, complétée par une dualité d'intrigues et de temps. C'est un texte où la comédie se réfléchit, et où elle se met elle-même en scène. Il est composé d'un discours double par les lettres échangées entre les deux protagonistes: l'écrivain Jean et le comédien Peter. L'intrigue double évoque un voyage effectué par Jean en Italie et une pièce inventée par Peter. Le traitement du temps se traduit par une confrontation double entre le présent et le passé. Le présent qui s'oppose au passé est négatif: solitude, maladie, impuissance, vieillesse, tandis que le passé est florissant: jeunesse, énergie, amour, réussite théâtrale et littéraire. Les deux personnages représentent le narrateur-auteur qui dévoilera le mensonge en concluant le récit.

Par la structure épistolaire, le romancier donne un jeu de l'écriture en mêlant le réel et l'imaginaire. Il crée les deux héros de manière à impliquer des idées sur la vérité et le mensonge. La structure épistolaire favorise l'évocation du mensonge littéraire ou de l'invention littéraire. Tout au long du récit, on croit ce que racontent les deux personnages dans leurs lettres. C'est seulement à la fin qu'on sait la vérité. Le romancier fait mentir ses deux héros en montrant comment le mensonge a une double fin: silence et livre. Après la levée du masque, il ne reste plus rien sauf le livre écrit. On se demande si l'art des comédiens n'est pas un art de mentir. L'essentiel pour notre auteur, c'est de créer le paradoxe de ses deux comédiens: mentir pour faire éclater la vérité et démasquer le jeu.

Ce procédé de la comédie dans la comédie donne une représentation de l'apparence

qui trompe la réalité. Les passages du réel aux illusions et aux mensonges sont particulièrement mis en évidence par les ruptures entre l'écriture des deux héros et la sèche description de la vie quotidienne (cf. CI 75). Le récit aboutit à la reprise de roman (cf. CI 440) puisque toutes les lettres font partie d'un roman. C'est probablement une tentative littéraire, un jeu proposé pour le héros-écrivain qui, en mal d'écriture, cherche une issue. Le voyage inventé et le souvenir italien lui ont fourni des éléments littéraires.

Dans Un Voyage d'hiver, le romancier utilise une structure épistolaire particulière en adoptant un mode de présentation éloigné de sa démarche habituelle: un seul héros, focalisé sur une vision intériorisée. Pourtant son univers intérieur est peuplé de souvenirs. Le "Je-narrateur" revient dans son village natal pour écrire une thèse sur Hölderlin. Influencé par celui-ci, il écrit tous les jours une lettre à "tu", sa maîtresse qui habite à Vienne. L'amour que Hölderlin avait pour son amante s'est exprimé dans ses poèmes, par exemple:

- "Belle vie, tu vis comme les fleurs frêles, l'hiver".
- "Tu aspires à déployer ton amour, à te réchauffer
- au soleil, à la lumière printanière,"
- "en qui tu cherches la jeunesse du monde." Hölderlin, Poèmes, Montaigne, 1943, p.119.

Le "tu" du poète se conjugue avec le "tu" de notre romancier ou celui du narrateur. Le poème devient la lettre envoyée par le héros à son amante. Les thèmes tels que la solitude, la fuite du temps, l'amour, la lumière, la jeunesse se retrouvent dans le récit épistolaire. De l'hiver au printemps, la recherche de la jeunesse aboutit à rejoindre la maîtresse.

L'auteur joue également sur le dédoublement des voix: le "je" dialoguant avec "tu" ou "elle" qui ne sont que des projections de lui-même. Le texte commence par "je", et les nouveaux sujets intervenus englobent tout le monde dans la généralité. En fait, "je + tu = nous" et "nous = tous", le jeu de formules montre que la recherche du bonheur concerne tout le monde.

Dans Le Sac du Palais d'Été, l'auteur cite en extraits des lettres fictives de Segalen. La citation de ces lettres donne un effet de "mentir vrai". Segalen devient donc un personnage à la fois réel et imaginaire. Le rapprochement acquiert une cohérence par le fait que les personnages rencontrent dans l'intertexte.

L'enjeu de la structure épistolaire chez P.-J. Remy, c'est que la lettre devient le vrai héros ou le seul moteur qui fait avancer le récit. De même que les mots font toute l'épaisseur des personnages, on crée soi-même pour ainsi dire un texte. Si celui-ci est écrit, on dirait que c'est de notre "mensonge". Ainsi, on devient maître de ses mots, de son invention²¹¹.

²¹¹ Cette idée de l'invention littéraire, on la retrouve dans Ava, Pandora, etc. dont le récit finit par démasquer l'héroïne: c'est une invention romanesque.

- La structure fragmentaire

La structure fragmentaire est largement utilisée dans Le Sac du Palais d'Été et Chine. Elle montre une technique de l'entrelacement avec des facettes pour constituer les aventures de plusieurs générations et conjuguer les expériences des individus avec l'Histoire du monde.

Par le découpage et le montage, on passe souvent sans transition d'un personnage à un autre, d'un lieu à un autre ou d'un temps à un autre. Dans le déroulement du récit et l'évocation du destin des personnages, on a de brèves séquences sans chronologie. Le récit est morcelé, fragmenté et éclaté. Une succession de touches fait naître des mouvements comme des découpages cinématographiques: de nombreux petits "flashes" ou "instantanés". Les différents épisodes paraissent évoqués au hasard, et les petits paragraphes, souvent séparés par un blanc, jettent comme un éclat sur les personnages, sur l'espace et le temps. Les blancs correspondent à des ruptures dans la succession de la narration: des personnages passent brusquement du présent au passé, du passé au présent ou d'une période à une autre. Les blancs à la fin des chapitres peuvent être perçus soit comme des moments vécus en silence, soit comme un espace de silence, soit comme une résonance qui s'amplifie. En fait, avec instants saisis ou entremêlés, phrases courtes, suspens, point d'interrogation, arrêt brutal, non-dit, etc. le roman donne l'effet de "montages littéraires", composés d'images, de clichés, de visions, de citations.

Pour résoudre "le problème de la communicabilité de ces interactions, c'est-à-dire, celui de l'écriture" (SJR 99), l'auteur fait une aventure de la création romanesque en donnant un livre à facettes, où se manifeste la combinaison entre continuité et discontinuité, connexion et déconnexion. Ainsi, les personnages, les événements, les interactions, les séquences se lient et se dénouent. Voyons de plus près Le Sac du Palais d'Été.

La marche de Simon dans la ville de Pékin mérite d'être citée. Dès la première page, on voit Simon qui "marche, les mains dans les poches, et sa chemise lui colle au dos." (SPE 13) Sept cents pages après, on retrouve la même image: "Simon marche encore dans la ville. Son talon blessé et sa chemise, toujours, qui lui colle encore les omoplates." (SPE 713) La marche de ce héros est comme un fil conducteur qui traverse tout le roman, bien entendu ce fil maintes fois interrompu n'est relié qu'à la fin.

Prenons un autre exemple, à la page 694, Guillaume, double de Simon, est en train de feuilleter un vieil album de photos sur la Chine. Cinq pages après, "Guillaume feuillette encore l'album vert" (SPE 699). Ces anciennes photos, qui attirent l'attention de ce héros, et dans lesquelles il se plonge profondément, lui donnent l'inspiration d'écrire un livre.

La connexion et la déconnexion de personnages et de séquences se présentent également à la page 135, où on trouve: "Guillaume se lève, regarde une carte de la Chine." Quelques lignes après, commence une autre séquence, dont la première phrase est écrite ainsi: "Devant la carte au mur et le chemin de son retour, Simon." La connexion de ces deux personnages permet de souligner leur dualité, leur ressemblance et leur destin commun. Il est aussi intéressant de rappeler les trois séquences suivantes qui se succèdent, dont chacune commence par une phrase très courte avec un verbe infinitif:

- “Vivre donc.” (SPE 572)
- “Ou survivre.” (SPE 573)
- “Sinon, mourir.” (ibid.)

Ces trois séquences révèlent le destin commun des personnages: l'essentiel pour eux, c'est donc de survivre.

La structure fragmentaire permet une transplantation rapide d'un lieu à l'autre: on est tantôt en Allemagne, tantôt en Amérique, tantôt à Pékin en passant par Oran ou Londres. Rappelons-nous cette écriture en fragmentation marquée par le mouvement:

Le philosophe Karl Lerner et son ami Wilhelm ont organisé en Allemagne des marches silencieuses pour protester contre la guerre au Vietnam ou contre la liberté qu'on leur refusait de désirer la paix (cf. SPE 778). A Oran, René Blondel, diplomate français, faisait ses bagages, dans lesquels il avait mis la photos de Jean-Claude tué à sa place (ibid.). En Amérique, le poète Claude Shinder parlait avec Lerner avant le départ de celui-ci (ibid.). Devant la Porte de Brandebourg Wilhelm a été tué (ibid.). Dans les rues de Londres, le musicien Anton marchait sous la pluie et contre le vent (ibid. 779). L'ancien diplomate George White, évadé de Londres, a envoyé une lettre de Turquie (ibid.). A Marseille, la princesse mongole pleurait sur le corps de Didiers pendu à la fenêtre (Ibid.). L'ancien pasteur Grudge qui avait perdu un bras dans une rixe à Singapour est venu à Pékin (ibid. 780) ... Voilà seulement deux pages, mais que de personnages, d'événements et de lieux sont évoqués! Ces petites touches remuent en effet un monde en foisonnement.

Les séquences courtes, parfois sans verbe, donnent également l'impression de mouvement, de saut ou de cinématographie. Suivons ces séquences:

- “Hong Kong, ou l'image dans la glace.” (SPE 730)
- “Des images.” (SPE 747)
- “A Pékin l'été durant, mais c'en était déjà la fin.” (SPE 780)

A la fin du roman, les séquences deviennent de plus en plus courtes et rapides de sorte qu'un monde chaotique se présente.

L'auteur utilise encore la discontinuité dans l'identification du dernier livre lu par Segalen. A la page 90, on trouve Segalen mort dans la forêt de Huelgoat avec un livre à la main, celui-ci n'est identifié qu'à la dernière page du roman: “Le livre que Victor Segalen lisait le 21 mai 1919, seul au milieu de la forêt de Huelgoat, était un volume de Shakespeare.” (SPE 786) L'identification de ce livre renvoie en fin de compte à celle du livre écrit par le héros Guillaume, à qui l'auteur a confié cette tâche.

Ces discontinuités de récit, ces ruptures de ton, ces violents contrastes sont écrits dans la mesure où ils montrent une sensibilité des personnages et de l'auteur, ainsi que leur vision du monde. Cette structure fragmentaire est d'ailleurs affirmée par l'auteur lui-même:

“Cette succession d'épisodes ajoutés les uns aux autres qui font de la réalité

cinématographique un phénomène discontinu. [...] je sais que la mise en place de ces fragments au sein d'un tout, le montage donc, constitue pour moi l'unique mode d'appréhension du monde." (SJR 105)

- La temporalité

Le romancier présente ses héros dans le temps en proposant une technique du récit qui vise la temporalité. Dans Le Dernier été, le temps joue un rôle essentiel. Il y a un temps long qui se déroule du début jusqu'au neuvième chapitre et un temps court entre le neuvième chapitre et la fin du roman :

- Incendie
- (Chapitre 9)
- Temps long et idylle Temps court (14 jours)
- J'avais 15 ans Chapitre 18

En réalité, le temps long sert à l'évocation d'une vie heureuse, qui s'oppose au temps court, imprégné de mensonge, de haine et de trahison. De 1944 (l'histoire a lieu) à 1983 (le roman est écrit), il y a un retour brutal à la réalité. Tout le roman est sous le signe du passé, mais un passé bien conservé dans la mémoire.

Rêver la vie est également un roman qui évoque un retour en arrière dans la mémoire du narrateur. L'auteur établit un rapport entre le rêve et l'écriture, et montre une technique consciente et élaborée du renversement et de la rétrogradation du temps. La vie s'oppose à la mort, et le rêve à la réalité. Le romancier exprime, avec des "images voulues, recrées de l'intérieur" (RV 9), le paradoxe d'une présence recherchée dans les mots. Le réel ne se distingue pas des images que projettent le rêve et le désir du héros. Il est transfiguré. On se demande si le langage est transparent et si l'on vit des choses qu'on raconte.

En fait, ce n'est pas le rêve qui fonde la possibilité du roman, mais le roman qui produit l'image du rêve: une remontée jusqu'au lieu d'où procède l'écriture. Le roman existe par l'écoulement du temps et il est d'une certaine façon, une mise en forme du temps. Rêver la vie traite une absence, et le narrateur sait ce qu'il a vécu. Voici le commencement d'une vie par la naissance:

La naissance le récit Le narrateur

du narrateur âgé de 60 ans

Le narrateur devenu écrivain tourne vers le passé, et le récit se déroule en suivant une succession temporelle. Par la mémoire, le passé revient inonder le présent. Le regard rétrospectif embrasse tout le roman, mais au passé du "Moi" s'oppose le présent du "Je". Celui-ci est en fait métaphore du roman, de l'écriture. Le narrateur est en même temps héros, acteur, observateur, enfin créature désirée dans le monde à la fois réel et imaginaire.

Mais le procédé temporel est différent dans Désir d'Europe, où dès le début les amis du héros Gérard parlent de sa mort. On n'est mis au courant que de la fin de ce héros sans connaître sa vie ni la cause de sa mort. Pourtant, toute sa vie est racontée plus tard

par lui-même dans le récit. L'auteur retrace l'existence vécue par le héros et mémorisée par le narrateur. Le temps du récit est réinventé par des moyens littéraires: le passé est sous la forme de récit romanesque.

La vie de Gérard racontée par lui-même

La fin de la vie

(La mort racontée par des amis) le récit Avant la mort

- Roman de désir

Désir d'Europe peut être considéré comme roman de désir. On y trouve la fameuse problématique de l'écriture qui procède de l'écrit. Le livre n'expose pas seulement le thème du désir, puisque l'auteur explore une écriture qui témoigne de la naissance et de la création du désir.

Le jeu de désir se joue entre le désir du héros Gérard pour Marion et pour l'Europe. L'image de Marion se lie étroitement à celle de l'Europe, et le changement de l'une se conjugue avec l'autre. Quand Marion perd la jeunesse, Gérard ne l'aime plus. Lorsque l'Europe change d'aspects, il la déteste et fuit:

“Ce désir d'Europe [...] qui m'avait étouffé de bonheur, me venaient parfois d'étranges dégoûts qui étaient une manière de nausée d'Europe” (DEu 430).

On a donc deux faces de femme et de l'Europe. La jeunesse est rattachée à une Europe remplie de bonheur. Pourtant, fuir la femme, l'Europe, même soi-même, c'est l'impasse, l'échec, d'où le suicide du héros. En fait, le récit raconté par le héros et ses amis devient finalement le roman de Marion devenue écrivain. La femme et le désir se réunissent dans l'écriture.

- L'autobiographie

En mettant ses héros, d'entrée de jeu, au premier plan, l'auteur atteint un de ses objectifs qui est de “montrer”. Pour donner à voir, il a besoin de voir lui-même. Sa source d'inspiration première se trouve donc dans sa propre vie. Pour planter des décors, broser des portraits, il s'inspire des sites qu'il a visités ou des personnes qu'il a rencontrées.

L'Autre éducation sentimentale se présente comme un récit autobiographique, dans lequel le narrateur raconte sa vie et les livres qu'il a écrits. Les frontières entre la réalité et la fiction sont floues puisque la vie du romancier est mêlée à celle du héros. De l'écriture d'un vécu au vécu d'une écriture, c'est de la source de la vie vécue que l'écriture prend son pouvoir: “Accumuler les mots tout nus d'une langue à moi” (ADR 116). Les éléments autobiographiques qui nouent la relation particulière entre l'instance narrative et les personnages sont destinés à identifier les personnages au romancier.

Le texte se découpe en effet en une succession d'aventures, interrompues par la fuite en avant, et en une série de récits, insérés au rythme des personnages rencontrés. La structure est libre, et le hasard facilite l'écriture et répond à la question sur le sens ou le non-sens de la vie. L'enjeu de l'autobiographie réside donc dans le revécu du passé par l'écriture.

A l'issue de ces quelques exemples de structure et de forme, ajoutons la révélation du romancier lui-même sur son procédé d'écriture:

“Pour écrire un livre, je prends d'abord des notes: autant de visions fugitives, d'aperçus, d'éclaboussures, d'instantanés rapides dont l'ensemble demeure confus, malhabile: ces balbutiements. Je trace ensuite une ligne que j'imagine idéale entre ces différents repères, je les classe - séries - je les lie - séquences - et je tisse une toile serrée qui servira de support au récit.” (A 145)

Le mécanisme et la technique romanesques témoignent d'un instinct fondamental de la mise en oeuvre ou en scène, adaptée aux intentions de l'auteur et impliquant une approche et une fonction originales des personnages sur la scène. On a parfois une succession de phrases, considérée comme une séquence composée d'une série de plans, soigneusement contrastés, qui produisent pourtant un mouvement d'ensemble.

Le récit que l'auteur découpe, retranche ou focalise, transmet une représentation, notamment sur les deux faces de l'homme. La plénitude et la dérision se révèlent l'une par l'autre. C'est un privilège du texte de pouvoir superposer ainsi deux points de vue opposés.

Tout en analysant ses personnages, Balzac a accumulé dans ses nombreux ouvrages différentes visions extérieures. Ainsi, il a pu créer sa “Comédie humaine”, nettement marquée par une diversité romanesque. Proust a rassemblé ses personnages sur une même scène par un phénomène caractéristique de l'évolution sociale, et par un thème de la “composition” littéraire.

En brassant tous les éléments dans son oeuvre, P.-J. Remy tente de nous présenter une méthode d'écriture multiforme, où s'évoquent ses rêves et ses jeux de l'imagination et de la mémoire. Sa réflexion sur l'écriture se résume dans Si J'étais romancier:

“L'écriture romanesque que je recherche est la somme des possibles dans le champ de l'aventure.” “Je parle, je parle, je parle, j'imagine mille millions de romans, un océan de mots, la plus grande mer de la plus grande fiction où je viendrais maintenant, doucement, délicieusement, voluptueusement me perdre.” (SJR 98 et 197)

L'auteur adapte particulièrement la technique du leitmotiv pour déclencher la machine de l'écriture qui fonctionne image par image. Par exemple, on a la vieille clocharde qui ramasse des feuilles mortes (VAPP, Ch), la photo de Millie, morte à l'âge vert, qui se trouve sur le bureau d'écrivain Julian (CRNA), la toile de “Pantore” qui représente l'héroïne Ava et la “musique maudite” (A, P), le jeu de go joué par M. Liu et Chayral à Hong Kong (MS, Ch) ... En fait, il s'agit de montrer un fil conducteur qui développe l'imagination.

A travers ces diverses représentations, P.-J. Remy cherche sa propre voie, ce qui est affirmé par un de ses héros:

“A l'instar d'Antoine Vitez, il faudrait pouvoir inventer une écriture qui soit un langage nouveau capable lui aussi de tout dire, mais d'une autre façon, tout aussi totale et superbe.” (RV 217)

Par ce même personnage, l'auteur fait citer aussi une phrase de Philippe Sollers:

“Il faut un roman où rien ne puisse oeuvrer à être inutile, où l'action éclate à la

fois en vingt endroits différents et ne puisse être racontée qu'au prix de mille embarras et de mille recommencements.” (RV 183)

Pour inventer cette écriture, l'auteur utilise la multiplicité et la diversité en rassemblant tous les éléments et toutes les manières. En somme, la multiplicité et la diversité sont deux points de vue adoptés par lui pour présenter ses personnages et ses récits. Ainsi, ses livres sont à la fois les unités singulières, les fragments d'un même univers, les expressions d'une même technique, mais constamment enrichie et transformée.

2. La Nécessité d'écrire

“Ecrire est un besoin [...] Ecrire est un art [...] Ecrire est un peu une religion.” - J.M.G. Le Clézio ²¹² “Ecrire, c'est le seul salut possible.” - P.-J. Remy (Ch 319)

Pour P.-J. Remy, vivre et écrire sont indissociables. Ecrire devient le sens et l'essence de l'existence. L'envie d'écrire est l'un des points communs entre l'écrivain et ses personnages, qui éprouvent tous la nécessité d'écrire: pour raconter, pour montrer ou pour se sauver.

Un personnage-peintre dit: “Quoi qu'il arrive, je voulais garder la trace” (ADR 28). Un narrateur-écrivain possède également “cette volonté, désespérée, suicidaire, d'écrire, contre vents et marées. De laisser une trace” (SPMM 155). Un architecte vit lui aussi “pour construire, pour faire, pour laisser une trace ...” (FDP 9). Ainsi, tous ces personnages tentent éperdument de laisser la trace de leur existence. L'oeuvre montre une écriture infinie qui implique toujours le mouvement, le recommencement ou le renouvellement.

Selon P.-J. Remy, l'écriture représente non seulement un destin, mais aussi une vocation salvatrice. L'écriture étant vraiment possible, la littérature pourrait tout exprimer: L'univers est figuré dans l'oeuvre, et le monde représenté dans les mots. La Recherche du temps perdu de Proust révèle finalement la fameuse vocation de l'écrivain, tandis que toute l'oeuvre de P.-J. Remy vise non seulement à la naissance de l'écrivain ²¹³, mais aussi à sa survie par l'écriture. Dès son premier roman, il annonce un leitmotiv: le héros Guillaume, un de ses doubles, veut absolument écrire. En réalité, toute l'écriture de P.-J. Remy est caractérisée par une rédemption: celle de l'homme par l'écriture.

2.1. La Vie dans le roman

P.-J. Remy a dit à maintes reprises: “La vie est un roman” ²¹⁴; “Je vis ma vie dans les livres, à travers les miens et en effleurant ceux des autres” ²¹⁵. Le livre est en effet pour

²¹² *Propos recueillis par Gérard de Cortane “Une littérature de l'envahissement”, Magazine littéraire, N° 362, février, 1998.*

²¹³ Beaucoup de ses personnages sont devenus écrivains.

²¹⁴ P.-J. Remy, Bastille: rêver un opéra, Plon, 1989, p.90.

²¹⁵ P.-J. Remy, Les Nouvelles aventures du chevalier de la Barre, Gallimard, 1978, p.39.

lui le lieu du "tout est possible", dans lequel se racontent le cheminement d'un homme et le parcours de la création de son oeuvre: "Je construisais, livre après livre, un personnage qui deviendrait moi" (AES 79).

En fait, la vie et l'oeuvre se chevauchent. L'auteur n'a-t-il pas présenté dans Rêver la vie une scène de la naissance du narrateur? N'a-t-il pas montré la source d'une oeuvre, le procédé de l'élaboration d'un texte ou le moment du surgissement d'un imaginaire? Donc, tout doit converger ou aboutir à une oeuvre, comme Segalen l'a affirmé:

"Je me donnerai tous les jours à Pékin, la tâche ou le devoir de composer, puisque tout, tout le reste ne vaut que pour en arriver là."²¹⁶

Tous les personnages de P.-J. Remy ont envie d'écrire: "En somme, nous tous, nous sommes en train d'écrire un roman." (Ch 161)

Cette affirmation traduit clairement l'une des caractéristiques de son oeuvre. Qu'ils soient écrivain, peintre, comédien, sculpteur, diplomate ... tout le monde écrit. L'oeuvre de notre auteur constitue un centre de convergence, où l'on trouve la cohésion de l'écriture.

Le Sac du Palais d'Eté montre qu'à part Segalen qui a écrit le roman René Leys, bien des personnages envisagent d'écrire: par exemple, le journaliste Jean-Claude, l'écrivain anglais Chessman, l'attaché culturel Guillaume, l'ambassadeur Otrick ... L'auteur évoque encore dans d'autres romans des personnages qui veulent écrire: François (RB), Annette (AEF), Milan (ADR), Marion, Gérard (DEu) ... Ecrire est pour eux une nécessité primordiale.

Lorsque un personnage est en crise, c'est toujours quelque chose qui bloque son travail ou sa création. Par exemple, le comédien Peter est malade de la gorge (CI); le peintre est impuissant pour affronter une toile blanche (ADR) ou une fresque vaste (CEA); les écrivains tels que Jean (CI), Chessman (SPE, Ch), Berger (FDP) sont soit en mal d'inspiration, soit impuissants, soit malades; les diplomates comme Julien (VI), Guillaume (SPE, Ch), Gérard (DEu), incapables de changer la situation, voient leur projet échouer.

Dans l'univers de notre auteur, ses héros vivent toujours dans des livres. Guillaume a affirmé: "toute sa vie, [il] a vécu derrière une barrière de livres; sa Grande Muraille à lui" (Ch 230); d'autres ont avoué:

"Je me suis muré derrière mes livres" (MSSPS 374); "Les livres, encore les livres, toujours les livres!"²¹⁷; ***"Ma vie, ce sont les livres" (CRNA 22); "Ma vraie vie était bel et bien celle que je me fabriquais dans les livres" (AES 9).***

A la fameuse formule de Kafka: "Je ne suis rien d'autre que littérature"²¹⁸, un des héros de P.-J. Remy a répondu: "Je ne suis bon qu'à écrire" (RV 149 et EP 50). D'ailleurs, il n'y a que dans l'écriture qu'on peut éprouver le plaisir d'être soi-même: "Quand j'écris, je crois que c'est le moment où je suis totalement moi-même"²¹⁹. L'écriture devient donc une

²¹⁶ Victor Segalen, Lettres de Chine, Plon, 1967, p.60.

²¹⁷ P.-J. Remy, Les Nouvelles aventures du chevalier de la Barre, Gallimard, 1978, p.39.

²¹⁸ Kafka, Journal, Grasset, 1965, p.288.

²¹⁹ P.-J. Remy, propos recueillis par Jeanne Folly dans Libération, le 2 décembre 1983, p.29.

nécessité ou “une sorte de paradis perdu” (Ch 320) dans l'existence de l'homme. Ecrire sur les autres, c'est raconter leurs aventures et leurs expériences de la vie. Ecrire sur soi, c'est se revoir vivre, exister et instaurer en soi-même une fissure qui se trouve entre le réel et l'imaginaire, parce que le temps passé et l'expérience vécue sont considérés comme une représentation et un jeu. Par le biais d'une oeuvre, on exprime son point de vue sur la vie et sur le monde, comme l'a remarqué un de ses personnages:

“Cette plongée au coeur de la littérature, de la pensée d'hier et d'aujourd'hui [...], c'est de votre point de vue à vous que vous nous avez appris [...] à regarder le monde [...] sur une oeuvre unique, riche, noire et flamboyante à la fois” (ADR 322).

P.-J. Remy développe une écriture qui est pour lui une manière d'inventer sa propre image. La présence de l'auteur dans son oeuvre permet d'avoir une représentation des images et témoigne d'une nécessité de se connaître. Ainsi, l'écriture fait l'auteur, et sa vie se trouve dans le roman. L'écrivain joue un rôle qui le dépasse. Le jeu est alors déterminé par la textualité.

Gaëtan Picon a dit: “On n'écrit pas pour être admiré ni pour être lu. On écrit pour écrire et pour avoir écrit.”²²⁰ Henri Michaux a avoué: “J'écris pour me parcourir, peindre, composer, écrire: me parcourir. Là est l'aventure d'être en vie.”²²¹ D'après P.-J. Remy, on écrit pour raconter, pour parler, pour se connaître. C'est un besoin essentiel, c'est la vie ou la mort. Le héros de Rêver la vie le justifie:

“Il faut parler, parler, parler pour que je vienne au monde! Je suis né au milieu des mots. Je vis de mots, je me gorge de mots.” (RV 61)

Simon affirme: “Je parle comme si j'avais besoin qu'on m'écoute, alors que maintenant je n'ai besoin que de parler.” (SPE 95) Quant au vieil écrivain Berger, il a absolument “besoin d'entendre d'autres voix ...” (FDP 112, 125 et 169) pour l'inspiration de son livre. Marion trouve aussi que raconter ou écrire, c'est “le besoin”, “l'exigence” (DEu 383). Le narrateur du Dernier été conclut : “Alors, j'ai voulu parler” (DE 252). Donc, “il faudrait pouvoir le dire, le dire et qu'il en reste une trace ...” (FDP 140). D'où la volonté de raconter ou de créer, l'importance des paroles visant à engendrer l'écrivain et ses personnages. C'est pourquoi on a toujours besoin de parler pour écrire, même devant un inconnu: après avoir parlé un soir devant une fille inconnue, le héros Michel arrive à écrire son livre (EP 491).

Le langage étant un pouvoir, les personnages rivalisent non seulement l'un avec l'autre, mais aussi avec le romancier puisqu'eux aussi ont des choses à raconter et à montrer. Le sujet même du livre que l'auteur entreprend est souvent écrit ou repris par le personnage. Par exemple, Guillaume, Annette, Pierre, Gérard, Milan, etc. sont tous auteurs des livres présentés par notre romancier. Ce sont ces personnages qui écrivent à sa place: Annette mélange le présent au passé et son livre devient un tableau des “moeurs de ce temps” (AEF 333); le livre de Pierre est “toujours miroir morcelé en mille et une facettes inégales” (RV 262); Gérard veut laisser des traces (DEu); Milan raconte

²²⁰ Gaëtan Picon, La Vérité et les mythes, Mercure de France, 1979, p.41.

²²¹ Henri Michaux, Passages, 1950, p.142.

l'échec des créateurs en séjour à Rome (ADR) ... Ces livres évoquent à la fois un parcours aboutissant à la naissance de l'écrivain et une présentation de l'oeuvre, c'est-à-dire reproduire des aventures, des recherches, des cheminements de la vie. De ce fait, l'expérience d'une vie et le procédé d'une oeuvre se traduisent dans divers états des écrits: par exemple, Annette ou l'éducation des filles, La Figure dans la pierre, Le Rose et le Blanc, Désir d'Europe, Aria di Roma, etc. parlent tous du cheminement des personnages et de la création de l'oeuvre.

Les personnages qui veulent écrire partagent les mêmes points de vue que notre romancier sur le futur livre. Dans Le Sac du Palais d'Eté, Jean-Claude donne une définition de son roman:

“Une chose folle, un écrit poétique qui partirait dans toutes les directions, tous les pays et dans lequel à la fin tout le monde se retrouve”;

Otrick a envie d'écrire “un récit, qui ne soit qu'images, que juxtaposition d'images, pas d'idées, jamais d'idées ...” (SPE 324); Chessman veut entreprendre “une sorte de roman, gigantesque, aux centaines de personnages, qui se passait à la fois dans tous les temps et dans tous les pays”(SPE 611); et Guillaume envisage d'écrire un livre unique:

“Seul un livre énorme où l'on se perde ... Un livre à facettes, à images multiples. Mais surtout, ne pas juger. Montrer une Chine que j'ai vue et celle que j'aurais voulu voir. Utiliser mon témoignage et celui de ceux qui sont venus avant moi; ceux des Chinois eux-mêmes, afin d'en tirer une vérité qui soit au-dessus de tous les témoignages ...” (SPE 738)

Ces idées et ces définitions valent autant pour Le Sac du Palais d'Eté que pour Chine, puisque ces deux livres ont la même construction et qu'ils sont écrits par Guillaume après ses deux séjours à Pékin. Il y a donc une reprise de l'écriture, une fusion entre le romancier et ses personnages. Ce qui renvoie naturellement au thème du double: les personnages étant des doubles du romancier, la vie de celui-ci réside alors dans le roman. Effectivement, l'écrivain qui s'exprime par ses personnages réduit la distance temporelle entre les personnages et lui-même, puisqu'ils sont sur le même plan et dans la même oeuvre.

Segalen est devenu un personnage qui a établi une amitié avec le père de M. Liu, et “Paul Claudel, consul de France à Fou Tchou, aurait en somme pu être personnage du livre que Chessman avait rêvé” (Ch 420). L'auteur utilise ces personnes réelles pour témoigner de leur incarnation dans le roman et entraîner le lecteur dans un monde à la fois réel et imaginaire. Au fond, P.-J. Remy revient constamment à Segalen et à Claudel, étroitement liés à la Chine, qui est devenue une hantise pour l'écrivain et ses personnages. Par la présence et l'absence de la Chine, ils constituent un jeu d'écriture. Par exemple, dans Le Sac du Palais d'Eté, le héros qui raconte l'histoire de René Leys devient à la fois Segalen, le narrateur ou l'auteur:

“Moi: le narrateur: je suis en ce moment Victor Segalen, mais aussi celui qui tente de lier ou de dénouer ces destins.” (SPE 192)

Il est possible de voir une confusion entre le héros de notre auteur et celui de Segalen:

“René Leys m'[le narrateur ou Simon?] a quitté depuis la veille et dans les rues de Pékin” (SPE 262) ²²².

Ici, on ne sait pas si le “me” est le narrateur du René Leys ou le héros Simon du Sac du

Palais d'Été. La confusion des personnages montre non seulement le thème de la dualité, mais aussi la vie dans le roman.

Par la parole imaginée de Segalen: "La Chine seule peut nous sauver de nous-mêmes. Je veux dire: nous autres pseudo-littérateurs, de la littérature." (SPE 660) P.-J. Remy montre la signification de cette synthèse et de cette rédemption rendues possibles par la Chine. La Chine représente un grand livre à sujets multiples, où toutes les écritures sont possibles, comme l'auteur annonce symboliquement, à la fin du roman, cette fameuse revue - "ensemble" qui raconte "les destins et les Chines que Chessman, seul, n'a pu dire." (Ch 761) D'où l'échec de Chessman, celui d'un point de vue individuel, et la réussite de la multitude des points de vue et celle de la totalité.

Par le jeu de ressemblances, de parallèles ou d'échos, chaque figure s'ouvre sur autrui et sur le monde qui l'entoure. Entre la vie et la mort, le positif et le négatif, le texte se trouve lui-même dans un effort constant pour s'arracher à l'une et provoquer l'autre. Ainsi, c'est l'écriture, ou "la mort"; c'est l'imaginaire, ou l'impossible. On a l'impression de l'impossibilité de vivre hors du texte infini. Avec un ensemble de techniques structurales, le romancier réussit à orienter toutes les intrigues vers un synthèse et à conférer à l'oeuvre une unité romanesque. Le roman devient l'axe central autour duquel tout peut être ordonné et exprimé. L'oeuvre insiste donc sur "une seule rédemption: l'écriture" (EP 356).

Si l'oeuvre de P.-J. Remy est parfois comme la confession, c'est qu'il s'identifie au héros et que la composition juxtapose des rencontres, des événements, des expériences. Le texte est ainsi développé dans le flux de sa propre création. Le livre se présente pour l'écrivain comme un miroir narcissique de son présent ou nostalgique de son passé. Le romancier a métamorphosé Jean-Pierre Angremy en Pierre-Jean Remy: en un personnage d'essence littéraire. La mise en jeu de son propre personnage à laquelle procède l'auteur diminue la distance entre la réalité et l'image que la fiction en renvoie. "Toute ma vie, j'ai cherché le sujet d'un livre et je n'ai pu parler que de moi" (Ch 183), l'écrivain devient ainsi la matière de sa propre oeuvre. Ce qui se joue, c'est une expérience fondamentale qui se formule comme "écrire pour survivre".

2.2. La Survie possible

Après l'expérience vécue qui amène souvent la déception ou l'échec, le personnage ne trouve le salut que dans l'écriture. Toute l'oeuvre montre que l'écriture est comme une des formes essentielles du salut. On se demande: "comment la littérature est possible pour ces personnages?" "comment l'écriture devient un moyen pour leur survie?" "comment on peut sortir de soi-même?"

Par le moyen d'une rédemption, celui qui réussit est sauvé, sinon il est damné²²³. Chez P.-J. Remy, les rapports de l'homme ne sont pas avec Dieu, mais dans le monde. Donc, il ne s'agit pas de rédemption dans le domaine religieux. Ses héros ne pratiquent

²²² Normalement le récit de *René Leys* est en italique, mais cette phrase ne l'est pas.

²²³ cf. Entretien avec P.-J. Remy du 2 Juillet 1993, p.432.

pas de religion et n'évoquent pas non plus la foi religieuse, tout comme les athées. Tout au long de leur cheminement, les personnages ne cherchent pas un salut par Dieu. De ce fait, la religion proprement dite ne joue pas un rôle essentiel dans leur vie. L'auteur met peut-être en évidence, d'une part la déception que ses héros éprouvent face à Dieu; d'autre part, la liberté de l'homme, son indépendance et sa volonté de défier le destin, son aspiration à devenir maître de soi.

L'efficacité et la nécessité absolues de Dieu sont mises en doute. Par exemple, en tant que "Dieu", Wotan a également commis des erreurs. Dans le monde gouverné par ce "Dieu", règnent le désordre et la violence. Wotan n'est pas non plus éternel, parce qu'il connaît lui aussi le crépuscule, même la mort (cf. SPMM). D'ailleurs, les dieux ne sont pas toujours puissants, le crépuscule et la mort des dieux le prouvent clairement (cf. SPMM). On dirait que dans l'univers de P.-J. Remy, l'homme paraît doublement le Dieu-créditeur.

Le "crépuscule des Dieux" a bien révélé l'impuissance des "Dieux" et les troubles causés par leurs conflits, ainsi que l'existence de la violence dans un monde sans amour et en désordre (cf. SPMM). Dans le cas d'Hélène, elle a lancé un appel à Dieu, mais sans recevoir de réponse, d'où la cause de la catastrophe et de la ruine, donc "ce sont les dieux que j'accuse d'avoir voulu le feu." (RH 101 et 105) Lilian qui, croyante s'expose toute nue pour la photographie, révèle "une martyre chrétienne de cette Rome païenne" (ADR 144) et défie en fait cette Rome religieuse. Quant à Don Juan, il est le refus total de Dieu; ce qu'il cherche, c'est la réalisation de soi-même sans attendre un secours de Dieu. Tout son cheminement est considéré comme blasphématoire. Par le personnage-écrivain de Léonard Weill, notre romancier insiste sur la rédemption par l'écriture: écrire est le seul amour qui domine tous les autres et qui, face à Dieu, lui accorde sa part d'éternité (cf. NDF 220). En fin de compte, les personnages arrivent à survivre, grâce à l'écriture ou à la création, dans un monde qui n'a pas forcément besoin de Dieu pour exister.

D'après P.-J. Remy, c'est dans la création de l'oeuvre que se crée l'homme capable de défier son destin. L'oeuvre est une progression créatrice, une expérience ou une aventure qui donne naissance au créateur et le transforme. Le mouvement par lequel l'oeuvre s'engendre et s'organise ne s'arrête jamais. Donc, la création est continue, et c'est par l'oeuvre que le romancier et ses personnages transfigurent leur destin et le monde. Grâce aux lettres qu'il écrit à son ami Jean, Peter qui se sent sauvé considère Jean comme son "Rédempteur" (CI 341). Si la littérature permet la recherche menée par le personnage, c'est qu'elle est un des chemins détournés qui amènent aux étapes capables de conduire la poursuite de la vie. En écrivant, il se prouve son existence. C'est justement dans l'écriture qu'il reconnaît un reflet d'infini.

Les personnages avaient chacun un projet à réaliser. Par exemple, le peintre Binet rêvait de "brosser une fresque qui résumerait tout" (CEA 154); le diplomate Julien voulait "se créer son musée imaginaire à lui" (VI 13); le fonctionnaire Simon tentait de renouveler la tentation chinoise (Ch); Guillaume comptait écrire une thèse sur Segalen (SPE); Chessman avait pour but d'écrire un roman total (SPE); Carl pensait à réussir l'opéra "Pandora" (P); le vieux peintre avait envie de réaliser son chef-d'oeuvre à Rome (ADR); l'écrivain Karl envisageait de décrire le séjour romain (ADR); le groupe qui pratiquait les idées de Rousseau visait à créer une société idéale (RB); Pierre désirait écrire un "grand livre d'aventures" (RV 110) ... Mais aucun d'entre eux n'a pu réaliser son projet:

Jean-Claude s'est fait tuer en Algérie; Otrick s'est suicidé à Pékin; Chessman n'a pas avancé son roman; Guillaume a abandonné son étude à cause de la Révolution culturelle chinoise ...

Effectivement, l'impuissance à écrire, la déception, l'échec ou le suicide contrastent avec la naissance ou la survie du roman. Dans L'Education sentimentale de Flaubert, Frédéric Moreau avait rêvé, depuis son adolescence, d'écrire un roman historique, dont il n'a tracé que le titre. Pourtant, son échec a été évoqué dans le roman qui a amené la réussite de Flaubert. Les Faux-Monnayeurs de Gide sont le roman réussi d'un autre roman qui a échoué. L'un des personnages de ce livre, Edouard, cherchait à faire un roman avec des idées: "tout faire entrer dans ce roman."²²⁴ Mais il finit par se suicider sans réaliser son roman. On remarque que chez Proust aussi, il manquait la naissance, pourtant "il n'y a de naissance dans son oeuvre que l'oeuvre elle-même."²²⁵ En fait, Proust a décrit la naissance de l'écrivain puisque c'est à la fin de son oeuvre que le narrateur s'est lancé dans l'écriture. P.-J. Remy lui aussi a mis en jeu l'échec de ses personnages, échec visant à confirmer une survie assurée dans le récit. Citons quelques exemples:

Chessman, qui avait conçu le projet d'écrire dans Le Sac du Palais d'Été n'est pas arrivé à achever son travail dans Chine. Il a fini par l'abandonner (cf. Ch 616). Devenu un écrivain en mal d'écriture, il a été condamné à l'impuissance et à la stérilité. Son projet de "rassembler en un seul livre ce qui avait été leur vie à tous." (Ch 273) a été réalisé par Guillaume, un des doubles de notre auteur qui a déjà annoncé dans le prologue de Chine, son intention d'écrire "un seul gros livre" (Ch 10). Le romancier fait coïncider le temps de la narration avec celui de la création. On suit donc le parcours de la naissance d'un écrivain. Le livre que le personnage voulait écrire, c'est précisément celui qu'on vient de lire. Ainsi, le texte a pour sujet sa propre rédaction.

Pour Chessman, écrire, c'est se lancer dans "le combat à mains nues contre l'impossible" (Ch 90). Mais son échec consiste à ne pas pouvoir trouver une bonne méthode, comme il l'a avoué lui-même: "moi qui veux montrer un monde, j'en suis encore à chercher la clef de la porte d'entrée." (Ch 274) En soulignant le problème de l'écriture, P.-J. Remy cherche la forme et la méthode pour la création littéraire. Par exemple, Chessman qui n'a trouvé qu'un sujet de roman piétine dans la composition de son oeuvre:

"Depuis vingt ans je me tue à vouloir dire ce que j'ai vécu là-bas, les hommes et les femmes que j'y ai rencontrés tout simplement parce que c'est un bon sujet de roman." (Ch 508)

Voulant tout brasser lui aussi, notre romancier tente de créer sa méthode, d'écrire "autrement", avec une écriture diversifiée, marquée par une multitude de personnages, d'aventures et de structures. C'est pourquoi son héros Chessman voulait trouver une écriture de "l'irrégularité" qui lui permettrait de "ne pas mourir tout à fait." (Ch 320) Dans toutes les pages qu'il nous a adressées, l'auteur s'explique avec netteté: son propre besoin et celui de tous ses personnages, nous dit-il, c'est de montrer, de raconter et

²²⁴) André Gide, Les Faux-Monnayeurs, "folio", p.184.

²²⁵ Ramon Fernandez, Proust ou la génération du roman moderne, Grasset, 1974, p.234.

d'écrire.

Dans son univers, l'écriture peut être un remède, une rédemption ou un salut même pour les personnages secondaires. Par exemple, dans Chine, Yasmine, rejetée par ses parents, puis abandonnée par son mari, n'a trouvé la rédemption que par ses études et par son écriture, grâce auxquelles le couple Hessing l'a acceptée. André Verviers, qui a choisi l'exil dans le pays de Lautréamont, a réussi non seulement à faire publier les poèmes écrits par sa femme, mais aussi les siens, "La Chine [...] que Verviers a couchée, ligne après ligne, sur le papier face à la mer, exilé: le poème est né." (Ch 723) Ismène préparait sa thèse sur les Jésuites français dans la Chine du XVIII^e siècle (cf. Ch 700). Le petit fils de Verviers, qui a été un terroriste, voulait changer sa vie par l'écriture. Paul, blessé et malade, cherchait à écrire des poèmes pour lutter contre la solitude et la maladie.

Chez Proust, le narrateur a éprouvé un plaisir spécial lorsqu'il a aperçu les deux clochers de Martinville. Il en est de même pour le "narrateur-peintre" de P.-J. Remy lorsqu'il a revu le paysage de Conca (cf. ADR 350). L'impression ressentie est semblable à des signes qui sont le langage. La naissance de l'art se trouve dans l'oeuvre d'art. L'inspiration n'est pas un langage tout fait, elle est le futur du langage. Ce qui est essentiel pour notre écrivain, c'est justement cette naissance du désir d'écrire. Le désir donne un sens à la vie, qui justifie la nécessité de faire l'oeuvre. Tout au long de l'oeuvre de P.-J. Remy, le désir d'écrire n'arrête pas de naître.

La vérité de l'écriture montre que le but sera toujours hors d'atteinte, ce qui nécessite une répétition obstinée, une entreprise infinie: l'acte d'écrire. Ecrire permet d'échapper à l'angoisse ou de la surmonter. Ainsi, pour P.-J. Remy, sa seule aventure possible ou son unique ressource demeure dans le plaisir d'écrire et dans la découverte de l'écriture. Selon lui,

"Il y a une jouissance véritable à inventer des personnages qui sont des mots, des images, et à les accrocher les uns aux autres. A imaginer les mille combinaisons possibles. A y introduire le hasard, la rupture de ton, le drame ou le pathos. Bref, à redécouvrir la création romanesque." (SJR 108)

L'écriture est donc présentée comme un combat contre l'angoisse, la monotonie et les ennuis de la vie, comme une conquête remportée sur soi-même. Pourquoi ce combat, si ce n'est parce que le romancier a choisi l'écriture contre la vie? Pourquoi cette conquête si ce n'est parce que ses expériences se sont passées dans l'observation du réel et dans l'imagination de l'irréel? Ainsi, l'oeuvre est à la recherche d'un sens à donner à la vie, sens produit par l'écriture.

La solitude est impossible à combler si ce n'est par les mots. Le romancier prend conscience d'être à lui-même sa propre source de création et son propre épuisement. Il tente de formuler la densité des inquiétudes et des angoisses qui pèsent sur ses contemporains, et de toucher la réalité d'un monde menacé par les problèmes sociaux.

L'homme se heurte toujours à la fatalité, c'est-à-dire à l'échec. Par exemple, dans Le Rose et le Blanc, chaque événement a redoublé la fatalité et précipite l'échec: catastrophe naturelle, conflit de terrain, maladie, trahison. Dans Désir d'Europe, le héros Gérard a mis fin à ses jours après le mariage de Marion dont il était amoureux et le suicide de son ami

Cyril, considéré comme son double. La plupart des personnages ont échoué. Pourtant, ils ne s'arrêtent pas. Ils reconnaissent avec lucidité la dialectique de l'échec et tentent de recommencer quelque chose après l'échec d'un projet initial. L'important pour eux, c'est réagir et continuer à créer. De ce fait, beaucoup d'entre eux arrivent finalement à écrire un livre qui raconte leurs propres aventures ou expériences.

Il y a encore un élément particulièrement intéressant dans la manière dont l'auteur nous a dépeint deux héros: Pierre de Rêver la vie et le narrateur-peintre d'Aria di Roma. A travers un portrait de femme instinctive, spontanée, qui rendait le héros amoureux d'elle, puis l'a abandonné, impitoyable, l'auteur a raconté l'échec en amour de ses deux personnages, l'un refusé par la comédienne Mona, et l'autre par Laurence. Les deux héros ont été ravagés par le désespoir, piégés par la beauté féminine et leur propre vanité masculine. Pourtant ils sont allés en avant sans relâche et voulaient toujours laisser des traces écrites, où l'on retrouverait le temps du passé et la vie mémorisée. L'épaisseur du vécu romanesque l'emporte évidemment sur le vécu tout court. La chute ou l'échec devient en quelque sorte "une rédemption" (NDF 12) ou "la rédemption par l'écriture!" (RV 252). Après l'échec, c'est toujours l'écriture. On dirait que celle-ci a besoin d'être traversée par l'échec.

Le livre que l'écrivain Karl voulait écrire est terminé par le sculpteur d'eau Milan avec la voix du vieux peintre (ADR). Le roman que Chessman envisageait de finir est rédigé par Guillaume (SPE et Ch). Le grand ouvrage d'aventures que Jacques Rivière a esquissé et que Pierre tentait d'écrire est mené à bien par le narrateur, fils de Pierre (RV). Le roman que L'écrivain Saint-Aymard avait envie d'écrire est publié par François (RB) ... Nous remarquons l'importance de la continuité chez P.-J. Remy. Etant donné que les personnages sont des doubles, des semblables ou des successeurs, ils se chargent de suivre le même chemin, de réaliser la même tentation et de créer la même oeuvre. D'où la nécessité de survivre et d'écrire.

Certains personnages qui sont arrivés à écrire sont sauvés, et d'autres qui n'ont pas pu se sauver choisissent plutôt le départ définitif en abandonnant leurs écrits. Ecrire, c'est pour se vaincre soi-même, pour raconter l'échec qu'on a subi, le temps et les expériences vécus, enfin pour laisser des mots et des traces, puisque l'écriture reste après le départ de l'homme. C'est pourquoi les personnages de notre auteur éprouvent "ce besoin sans limite, cette soif inaltérable d'écrire et d'écrire encore" (AES 12), et ils se battent inlassablement pour que leurs écrits puissent rester.

Selon P.-J. Remy, le roman est une expérience vécue par les personnages situés dans le temps et dans l'espace. Les jeux d'écho donnent au récit une tonalité nostalgique et traduisent la sensation de la fuite du temps. L'homme traverse le monde en quête de ce qui lui manque: le père, la passion, la femme idéale, l'écriture.

Presque tous les livres sont marqués par le signe du temps perdu. Le romancier qui évoque un monde où les entreprises des personnages sont souvent condamnées se trouve en effet pris dans cette contradiction: le désespoir (l'impuissance, la mort inévitable) et l'espoir (la survie par l'écriture). Comme lui, ses personnages sont angoissés par l'obsession de la vieillesse; comme lui, ils écrivent pour survivre. Malgré des traits pessimistes, la plupart des personnages arrivent à sortir de l'angoisse, de l'impuissance à écrire ou de l'échec avec leurs livres déjà écrits. Leur survie permet de

continuer le cheminement. Par exemple, l'avocat François a trahi le groupe qui voulait construire une société idéale. Cependant, c'est lui qui a rédigé l'histoire de ce groupe après son échec. On dirait que l'écriture l'a sauvé puisqu'elle lui est devenue un émergement de la conscience, un éveil de l'esprit. L'essentiel est donc dans l'oeuvre qui est née à l'issue de l'échec ou de la défaite. Ainsi, la vie est un destin, et la littérature un anti-destin.

D'après P.-J. Remy, l'homme n'est pas capable de maîtriser son destin, ce qui est affirmé par un de ses héros: "ni Marion, ni Cyril, ni moi-même, n'étions maîtres de nos destins" (DEu 202). C'est pourquoi l'homme mène un combat de "lui-même contre lui-même" (ibid. 420). Il en est de même dans l'écriture, où le romancier et ses personnages luttent toujours contre les mots:

"Longtemps je me suis battu contre les mots [...]. Je posséderais tous les livres du monde, que les mots encore m'échapperaient!" (MSPSS 387)

En fait, c'est un combat continu dès qu'on est en vie. Au défi lancé par Rastignac: "A nous de jouer!" notre romancier répond: "A vous de jouer!" (RV 530) Tout le monde est donc chargé de jouer, de créer, d'écrire. Ce qui explique la mise en évidence de ce thème et l'appel lancé pour faire continuer la littérature.

Cette expérience essentielle nécessite le recommencement éternel: l'écriture repart constamment à zéro, insatisfaite. C'est pourquoi le romancier et ses héros entreprennent de recommencer un livre ou un projet. Ce qui est important pour eux, ce n'est pas la perfection, mais plutôt le maintien du désir, de la soif et de la passion d'écrire. On écrit l'amour à travers le manque d'amour, l'homme à travers la femme, la jeunesse à travers la vieillesse, les sentiments à travers les lieux ... La vie se lie toujours à l'autre, à l'art, à l'espace et au temps, ainsi qu'à l'écriture. Le flux créateur débouche comme le rêve, le souvenir, la nostalgie, dont l'auteur nourrit ses personnages.

Le monde est en fait traversé par les mots: tout se formule et s'énonce. L'homme est sauvé par l'écriture: tout se raconte et tout se rappelle. Ce qu'on cherche éperdument, c'est retrouver la vie vécue et le temps passé. La littérature est au fond l'expression d'une expérience, et l'écriture une survie possible.

Conclusion

“J’ai tenté d’écrire à l’infini, d’entrelacer des motifs, en somme de raconter le monde.” - P.-J. Remy (T 42)

Ainsi, environ un millier de personnages, placés au milieu des récits d’aventures individuelles ou collectives, traversant l’espace et le temps, incarnent les idées et les sentiments de P.-J. Remy. Les destins de ces personnages sont semblables et se lient les uns aux autres.

Tous ces doubles ou récurrents viennent ou reviennent pour justifier les thèmes de la dualité, de la multiplicité ou de la totalité, qui sont exprimés par des vues synthétiques, favorisant une connaissance par rapprochements, oppositions et comparaisons simultanés. Le système de la création de ces personnages et le mode de leur apparition contribuent largement à dessiner l’univers particulier de notre romancier.

De livre en livre, les personnages se répètent et se regroupent autour de mouvements continus ou interrompus, ombre et lumière, fermeture et ouverture, désespoir et espoir ... L’écriture retrouve dans l’oeuvre une pluralité de plans et de tons où l’on remarque la présence personnelle de l’auteur. Celui-ci formule le rapport qui existe entre lui-même et l’infinité de “doubles” qu’il porte en lui. Le paradoxe consiste à être soi-même tout en devenant un “Moi” différent.

Le thème du double est pour P.-J. Remy une occasion de s’exprimer ou de donner un prétexte. Prétexte à retrouver ses propres ombres et à revivifier les souvenirs d’un passé, qui révèlent une vie profondément imprégnée de musique, d’art et de littérature. Ce qui

compte pour l'auteur, c'est de retracer le destin humain à travers des points de vue à la fois intérieurs et extérieurs. Le romancier se fait connaître par ses personnages et par leur création. C'est dans l'écriture qu'il se définit et c'est par elle qu'il reconstitue sa vie. L'oeuvre et le créateur sont ainsi réunis. Le retour de personnages contribue à fonder cette union et la cohérence de l'ensemble romanesque.

La figure de la femme idéale est systématiquement incarnée dans la musique, l'art et la littérature. Selon notre romancier, ce n'est que dans l'oeuvre musicale, artistique ou littéraire qu'on peut la trouver ou la fixer. La recherche de la femme idéale devient pour l'homme une recherche de l'essence de la vie et de la création. On rêve de vivre toujours dans cette essence et de posséder l'éternité. En fait, la beauté, qu'il s'agisse de la femme, de la musique, de la peinture ou de la littérature, est une notion insaisissable, donc un piège. En profondeur, c'est une réflexion de l'écrivain sur la beauté. La quête de la femme et celle de la création aboutissent à la connaissance de soi-même. Il en va de même pour le désir d'embrasser le monde qui renvoie finalement à mieux connaître le sens de l'existence humaine.

L'alliance du mythe et du texte trouve son accomplissement dans l'univers romanesque fondé sur le mythe de la métamorphose. La réécriture du mythe a pour but non seulement de convertir le mythe en écriture, mais aussi d'explorer la quête de l'homme. Par le biais des figures mythiques telles que Don Juan, Pandore, Hélène, le romancier insiste sur la problématique de la recherche perpétuelle de l'être humain. Le mythe est pour lui une approche de l'absolu et de l'éternité.

Le monde qu'embrassent notre écrivain et ses personnages est paradoxalement marqué par la coexistence de l'imaginaire et de la réalité, qui révèle tous les problèmes auxquels l'homme doit faire face. Les préoccupations et les angoisses des personnages consistent dans leur combat contre l'impuissance à créer, la vieillesse et la mort. Il existe à la fois une vision pessimiste et une autre optimiste: le suicide ou la survie après l'échec. Presque tous les livres ont abouti à l'échec, et presque tous les héros ont connu une éducation sentimentale manquée. Le romancier donne une réflexion sur l'échec et sur la mort. Ce qui compte pour lui, c'est le renouvellement ou le pouvoir d'entreprendre quelque chose après l'échec. Le contexte historique vise à souligner la réalité, et l'ambivalence entre l'acceptation et la contestation montre qu'on doit vivre avec si l'on n'est pas en mesure d'établir une conciliation.

Si P.-J. Remy met constamment en relief le rapport entre la musique et l'écriture, entre la peinture et la littérature, c'est pour présenter la rencontre et l'échange des éléments imaginaires ouverts l'un sur l'autre. Par leur interférence, il arrive à révéler l'enjeu commun des oeuvres imaginaires. Sa passion pour la musique, l'art et la littérature est tellement profonde qu'elle fait partie de sa vie, comme il l'a avoué lui-même: "Je ne peux pas vivre sans musique, sans peinture, sans poésie, sans roman, ça fait partie de mon univers"²²⁶. Selon lui, le roman ne serait pas limité au cadre littéraire, il doit franchir les frontières. Il est évident que son oeuvre présente une tentative d'intégration de l'art dans la littérature. C'est pourquoi il a cité de nombreux musiciens, peintres, sculpteurs, architectes, comédiens et écrivains. C'est pourquoi ses personnages parcourent le monde

²²⁶ cf. Entretien avec P.-J. Remy du 11 janvier 1996, p.447.

et se plongent inlassablement dans des réalisations concernant la musique, la photographie, la peinture, la sculpture, la construction, le théâtre ou la littérature.

Chez notre romancier, la magie de la musique peut tout engendrer et tout représenter. Le rapport entre la musique et les personnages

témoigne du rôle privilégié de la musique dans l'expression des sentiments et dans l'écriture. L'image picturale est particulièrement l'expression d'une nécessité poétique. Elle n'est pas seulement image, mais se traduit en signes, un moyen d'appropriation à la fois du réel et de l'imaginaire. Elle est l'acte magique de transmutation du réel extérieur en réel intérieur, de l'imaginaire en oeuvre.

La sculpture exerce également un pouvoir sur son écriture et contribue par la convergence à construire son univers romanesque. Selon Proust, l'art est plus réel que la vie. Nous dirions que, d'après P.-J. Remy, l'art étant une nécessité pour l'existence de l'homme, il sert plutôt à incarner la vie humaine. Ce qui compte pour lui, c'est l'alliance de la musique, de l'art et de la littérature. Ce sur quoi il insiste, c'est le caractère de l'acte créateur. De ce fait, l'écrivain-créateur se sent lui-même mis en question. En dehors de tout cela, il n'y a que jeux. La portée de cette alliance est partout présente dans l'oeuvre.

En trouvant dans l'art l'idéale confusion de l'image et de la réalité, le romancier exprime l'espoir d'établir par les mots dans l'art la demeure de la création. Par l'incarnation de la musique et de la peinture dans la littérature, il fait de celle-ci une représentation générale. L'art est pour lui génératrice de vitalité. On remarque sa façon de jouir de la sensibilité à l'art et d'en cristalliser des idées. Ses personnages errent sans cesse dans le monde en quête d'une incarnation possible.

P.-J. Remy remplit également une fonction privilégiée consacrée à maîtriser le temps. Son écriture permet de revenir en arrière pour revivre les souvenirs et le passé. Dans son univers, la mémoire et le réel s'entrelacent, le passé et le présent se mêlent. Les souvenirs sont ressentis comme les points de fixation de la vie, comme les éléments indispensables pour revivifier l'énergie et retrouver le sens de l'existence. Le romancier qui éprouve une sensibilité particulière pour le passé construit une oeuvre double face: le passé renvoyé au présent et le souvenir à la réalité; face au double regard: le regard historique restituant le passé et le regard contemporain saisissant la réalité du monde que l'homme tente d'embrasser.

L'éternité est constamment évoquée dans l'opposition du réel et de l'irréel. La femme idéale, la musique, l'art et la littérature sont tous pris dans un système sans fin. On ne peut trouver le bonheur et l'amour que dans l'écriture, et celle-ci reflète finalement la vie même. Selon notre romancier, si l'on veut retrouver la temporalité, il faut ressaisir le passé aboli par l'oubli ou par la mort. Ainsi, il évoque le passé dans et par la femme, l'art, l'espace, l'écriture.

Amoureux des voyages, P.-J. Remy puise sans relâche l'inspiration de son écriture dans les cultures différentes et dans les lieux fascinants. Chez lui, le lieu peut servir de lien nécessaire entre le passé et le présent, la jeunesse et la vieillesse, tout en exerçant le pouvoir magique de rajeunir le personnage et lui redonner de l'énergie. Les villes comme Pékin, Londres, Florence, Rome, Venise, Ferrare, etc. sont à la fois mythiques, merveilleuses, fantastiques et hostiles. C'est par cette ambiguïté que l'on découvre leur

double face, toujours liée au monde et finalement renvoyée à celle de l'homme. Le parcours géographique entre l'exil et le lieu est également un parcours de l'écriture. La problématique du lieu et celle de l'écriture se recoupent dans l'oeuvre, et le rapport à l'espace est en fait le rapport à l'image et au temps.

La structure et la forme de l'écriture se caractérisent par la multiplicité et la diversité auxquelles le romancier s'attache dans l'intention de présenter des récits à formes multiples: temporelle, linéaire, fragmentaire, dialoguée, épistolaire, poétique, et même onirique. Tout son art de l'écriture consiste à créer par diverses formes la fresque, tant réelle que fictive, dont les images se reflètent les unes dans les autres. Au fond, le créateur se trouve en quête d'une vérité unique, mais multiforme, qui est la nécessité d'écrire, condition de survie, assurance de son univers.

"J'écris pour vivre. Parce que c'est un besoin" (RV 215). La nécessité d'écrire est particulièrement mise en évidence par P.-J. Remy. Il est clair que la littérature n'est pas la seule solution pour transformer la vie de l'homme. Pourtant, pour notre romancier, la seule façon de survivre, c'est probablement d'écrire, puisque la littérature permet à l'homme de sortir de lui-même. Si l'on perd la capacité d'écrire, on se trouve dans l'impasse, la fin de la vie, rien de pire. Depuis que P.-J. Remy a été saisi par la vocation d'écrivain, il travaille de toutes ses forces. Ne plus écrire, c'est son angoisse la plus grande. La littérature représente toute sa vie, et le monde la source de son écriture. Ce n'est que dans l'écriture qu'on peut fixer l'existence ou restituer le passé et la vie. Ce que l'écrivain cherche sans arrêt à raconter et à montrer, c'est en fin de compte la raison de toute existence face au monde ou face au destin. Sa raison d'être, c'est écrire, ce qui est maintes fois affirmé et justifié dans son oeuvre.

La Comédie humaine de Balzac se présente comme un grand "tout", dans lequel les livres s'unissent. On remarque chez P.-J. Remy l'ambition balzacienne de mettre le monde dans une oeuvre, de montrer sa totalité. Tous ses livres ne forment qu'une seule oeuvre. Oeuvre visant à évoquer l'ampleur des sujets et l'audace des desseins; oeuvre systématiquement mêlée au réel et à la fiction, extrêmement riche en aventures, où l'on voit les personnages partir à la recherche du temps et de l'inspiration et revenir avec la certitude du salut par la littérature.

Dans cet univers, romans, poésie, essais, articles de presse, organisent un jeu de réseaux, affranchi du temps et de l'espace. Cette oeuvre se lit dans la double perspective de la surface et de la profondeur, de la fausse lumière et de la véritable obscurité, de la stabilité et de l'errance, des expériences et du cheminement. Le romancier présente une oeuvre qui n'a pas un centre, mais plusieurs qui se déplacent au fur et à mesure que sa "petite comédie" se développe.

En réalité, son oeuvre ne se laisse pas définir, parce qu'elle est ambiguë et ambivalente: l'auteur est à la fois homme de la singularité et de la pluralité; les personnages évoluent constamment entre l'unité et la multiplicité. Dans cet univers, les personnages se complètent d'un roman à l'autre, les passions les animent, les thèmes les rassemblent. On sait que Balzac "veut une unité où se reflète la plénitude universelle"²²⁷,

²²⁷ Gaëtan Picon, L'Usage de la lecture, Mercure de France, 1979, p.325.

et que P.-J. Remy nous donne une oeuvre où la diversité est intégrée à l'unité, et l'un au multiple.

P.-J. Remy n'est pas un styliste ni un penseur de la littérature. Son oeuvre tente seulement de raconter les choses de notre temps et le monde où nous vivons, en témoignant d'un cheminement parcouru par un créateur inlassable. Les livres qui forment un tout sont le reflet d'une existence vécue. Ils permettent une approche sur la composition même de l'oeuvre. Selon notre auteur, la littérature fait partie de la comédie où tout écrivain se joue devant soi-même, et elle engage l'écrivain dans un combat comme toutes nos comédies nous engagent dans la vie.

Pour terminer cette analyse, on aimera citer la synthèse faite par l'auteur lui-même sur la création de son propre univers:

“Un monde que, de livre en livre, j’essaie de construire, avec ses paysages qui, de Pékin à Londres, de Provence en Auvergne, de Basse-Autriche en Toscane, en passant et repassant par Paris, se répètent et se complètent; un monde avec ses angoisses et ses passions qui reviennent de livre en livre, la politique et les complots, l’exil, la musique, le théâtre, des visages de femmes, la quête désespérée d’un bonheur; des intrigues qui frôlent le mélo parce que le mélodrame c’est encore notre vie.” (CEA 10)

Appendice

Résumé de quelques ouvrages de l'auteur

Etant donné que les ouvrages de Pierre-Jean Remy sont nombreux et que la plupart des professeurs et étudiants en ont lu seulement quelques-uns, je fais ici un bref résumé de chaque ouvrage mentionné dans la thèse afin d'éclaircir les points essentiels et de faciliter la lecture.

Et Gulliver mourut de sommeil

Guillaume, Blaise et Armand, trois adolescents qui se ressemblent beaucoup, partagent un même destin. Le croisement des personnages et l'abondance des lieux se décrivent fragmentairement tout au long du voyage de Guillaume en Amérique, des promenades parisiennes d'Armand et des rêves de Blaise. A travers le voyage, la musique, la peinture et les études (thèmes retrouvés dans d'autres livres de l'auteur), le narrateur, devenu finalement "Je", dessine le passé adolescent, temps vécu par l'auteur lui-même.

Cet ouvrage est le premier roman écrit par Pierre-Jean Remy, lorsqu'il était élève à l'Ecole Nationale d'Administration.

Midi ou l'attentat

Ce livre raconte l'histoire d'un groupe de jeunes français engagés dans les troubles de la violence et de la mort. Certains tentent de sauver la situation, d'autres sèment la terreur. Sous le terrorisme aveugle, la haine implacable et le désespoir accablant, on est au bord de l'abîme. Jean-Claude, Patrick, Guillaume jouent le rôle de personnages principaux et réapparaîtront dans d'autres livres ultérieurs.

L'auteur qui a vécu six mois à Oran en 1962 durant la guerre d'Algérie nous décrit des souvenirs sombres.

Le Sac du Palais d'Eté

Pékin 1860: le Palais d'Eté construit par des Jésuites européens au début du XVIII^e siècle est saccagé par des militaires européens; Pékin 1911: fin des Qing, dernière dynastie chinoise; Pékin 1949: fondation de la Chine nouvelle; Pékin 1966: la révolution culturelle veut détruire tous les vestiges du passé. Les européens venus dans cette ville se trouvent en exil le plus total qu'on puisse imaginer. Ils voulaient tous découvrir, comprendre et aimer cette Chine, mais celle-ci, toujours inaccessible, ne cessera de se refuser à eux.

Ce livre présente de multiples personnages, aventures et histoires. Du personnage réel (Victor Segalen) aux personnages fictifs (Simon, Guillaume, Otrick, Chessman ...); des aventures individuelles à celles des groupes; d'Europe en Amérique, en Asie et notamment en Chine, tout se mêle et se confond.

Avec le sujet principal de l'exil, Pierre-Jean Remy a rassemblé des traces et des signes des aventuriers de tout genre en brossant, par touches rapides, séquences brèves et scènes courtes, une vaste fresque, ce qui lui a permis d'obtenir le prix Renaudot 1971.

Une Mort sale

L'histoire se déroule à Hong Kong dans un hôtel, où Jean Chayral, écrivain vieillissant et malade joue au jeu de go avec M. Liu, vieux chinois également malade. Au fur et à mesure que le jeu s'avance, le dialogue entre les deux joueurs s'installe. Le déplacement des pions se confond avec celui des souvenirs. Jean Chayral évoque toutes les femmes qu'il a rencontrées et son amour sincère pour Corinne qui s'est suicidée. La disparition de celle-ci cause peut-être l'impuissance et la stérilité de son écriture. M. Liu en fait l'analyse et prédit la mort sale.

M. Liu qui a déjà joué un rôle dans *Le Sac du Palais d'Eté* réapparaîtra dans *Chine*, et Jean Chayral, double de l'écrivain anglais Chessman, sera dans *Comédies italiennes*.

La vie d'Adrian Putney, poète

Richard Dowds effectuait à Londres un travail de recherche sur la biographie d'Adrian

Putney, poète anglais disparu à Dunkerque en 1940. Un jour il a rencontré dans Hyde Park une vieille femme qu'il trouvait ressemblante à la maîtresse du poète, disparue à la même époque. Dès lors, l'identité de cette vieille femme nécessitait une enquête compliquée.

L'auteur nous présente dans ce livre les fantasmes d'une mémoire recherchée, en fait, une nouvelle invention littéraire.

Ava

Ava, ancienne comédienne mène à Londres une vie retirée. Un vieil ami lui rend visite et évoque avec elle les souvenirs du passé. Ava, alors actrice principale, était entourée par Bernis le metteur en scène, Rossi le poète, Mésal le compositeur.

Il y a beaucoup de tableaux qui représentent Ava et autant d'imaginaires qui poursuivent son mythe.

Mémoires secrets pour servir à l'Histoire de ce siècle

Jean-René Pallas, haut fonctionnaire, âgé de cinquante ans, mène à Paris une vie confortable: belle voiture avec chauffeur, appartement, livres, femmes (son épouse, sa maîtresse et ses amies). Parmi ses amis, on trouve des écrivains, des compositeurs, des sculpteurs, des hauts fonctionnaires. Cependant, c'est un monde d'apparences. Derrière le jeu des masques, se cachent l'étrangeté, l'inquiétude, l'angoisse et la folie.

A travers le portrait d'un homme, l'auteur décrit, par séquences courtes, un monde à la fois réel et imaginaire.

Rêver la vie

Le narrateur rêve d'un passé, il y imagine sa naissance et la vie des siens. Le 21 mars 1913, le narrateur va naître. Dans la maison familiale d'Angoulême souffre sa mère Marie-Thérèse, qui est étrangère. A son chevet se trouve son oncle, Julien qui, trompé par sa femme, aime cette belle-soeur. Jean-Baptiste, le grand-père, qui a été paysan d'Auvergne, expire dans une chambre à l'étage au-dessous. Pendant ce temps, son père Pierre qui voulait inventer un art nouveau, erre sans arrêt dans Paris pour retrouver Mona, la comédienne qu'il aime passionnément et qui le trompe constamment.

L'auteur invente ainsi l'histoire d'une famille marquée par l'amour, la haine, les angoisses, les espoirs, la jeunesse, la vieillesse ... Il nous donne à la fois une autobiographie imaginaire et une toile romanesque tissée avec d'autres vies.

La Figure dans la pierre

David Berger, écrivain vieillissant et malade, a demandé à Augustus Donne, architecte jeune et talentueux, de restaurer le domaine des Brandes, ancien monastère du XI^e

siècle, pour qu'il puisse retrouver la force d'écrire. Donne quitte donc Paris et s'installe chez Berger. Il se promènera dans le monastère et sur les crêtes des Alpilles, ou dialoguera avec le vieil écrivain, au milieu des statues et des emblèmes de pierre qui marquent le temps et les lieux. Grâce à Donne, Berger se remettra finalement à écrire.

En confondant les signes de la pierre avec ceux du langage, l'auteur présente une métaphore, une histoire de l'écriture: la naissance d'un livre et la création romanesque.

Les Enfants du parc

Le narrateur né en 1913, son neveu Michel âgé de quarante ans et Patrice qui a vingt ans, se trouvent ensemble dans une grande maison de Londres près d'un parc et se racontent alternativement leur enfance et leur adolescence. Ainsi se déroulent les récits de trois jeunesses et les évocations des rencontres, des souvenirs et des plaisirs qui se ressemblent et se mêlent.

L'auteur nous donne un roman d'apprentissage, dans lequel le passé se confond avec le présent, et la réalité avec la fiction.

Si J'étais romancier

- "Le roman que je romancerais aurait pour ambition non plus d'analyser de l'intérieur un personnage, ni de raconter une simple histoire, mais de montrer [...] un ensemble d'histoires au pluriel qui constituent en fin de compte une métaphore."
- "Je parle. Le roman couve, et ceux des autres, et le mien. Et j'enchaîne sur un autre encore, à perte de vue, à perte de vie. Je parle, je parle, je parle, j'imagine mille millions de romans, un océan de mots, la plus grande mer de la plus grande fiction où je viendrais maintenant, doucement, délicieusement, voluptueusement me perdre. Si j'étais romancier."

Orient-Express 1

Inspiré de l'histoire de l'Orient-Express qui est considéré comme un mythe, l'auteur a réinventé six destins de femmes marqués par l'amour, l'aventure et la mort. Il a chargé le héros Paul de Morlay, vieil ambassadeur, d'évoquer ces six portraits à Lise Bergaud, jeune journaliste, occupée à écrire la biographie de ce diplomate.

De 1914 à 1939, l'Orient-Express de l'auteur allait de Vienne à Bucarest, d'Ostende à Venise, puis à Sofia, en transportant des voyageurs qui témoigneront de ce temps vécu, de l'Europe à cette époque.

Grâce à son grand succès, ce roman a fait l'objet d'une série télévisée de six épisodes.

Cordelia ou l'Angleterre

Richard Muller, un français âgé de quarante ans, séjourne à Londres. Il tombe passionnément amoureux de Cordelia, fille de son amie Diane. Grâce à Cordelia, Richard se transforme en un homme neuf, et l'Angleterre devient pour lui un lieu agréable à vivre.

Cependant, tout changera: tous ses amis l'éloigneront, Londres lui sera indifférente et hostile, ses affaires ne marcheront plus. L'aventure amoureuse finira par la mort de l'héroïne. C'est un roman noir, angoissant et mystérieux.

Pandora

Ce roman raconte une histoire d'amour et de mort qui se passe dans les années 30 à l'Opéra de Paris. Avec son labyrinthe de coulisses, d'escaliers et de caves, l'Opéra de Paris devient un lieu fantastique où, la voix, la musique, la passion et les couleurs se confondent avec le mystère, l'enlèvement et le meurtre.

Carl Palladio est auteur de "*Pandora*" ou "*Opéra maudit*". Anna, Maria et Eva, chanteuses qui représentent tour à tour Pandora disparaissent l'une après l'autre, tandis qu'un homme en noir rôde dans cet Opéra. Frédéric, le narrateur va chercher la clé du mystère à Florence où Carl a composé son oeuvre. Clara, la dernière chanteuse décide de défier le destin sur scène.

Salut pour moi le monde

Le narrateur revient en Allemagne pour le Festival de Bayreuth, où il rencontre des spectateurs: Kurt Reich, médecin allemand, qui a travaillé dans un camp de concentration, Vivienne Herold, d'origine juive, qui, en 1943, a été forcée de quitter Paris pour l'Allemagne, ... Chacun évoque le passé jusqu'à ce que le drame éclate. Le passé et le présent se mêlent constamment : la violence reste omniprésente.

Sur un fond de musique, l'auteur raconte le destin d'un groupe d'hommes et de femmes en utilisant, pour le titre de ce roman, la fameuse parole d'Isolde "Salut pour moi le monde". Evidemment la *Tétralogie* de Wagner nous fait réfléchir sur les thèmes tels que: amour, tendresse, haine, violence, mort ...

Un Voyage d'hiver

Tombé amoureux d'une Viennoise qui est chanteuse de mélodies allemandes, le narrateur vit confortablement à Paris avec son épouse qui est une femme d'affaires riche et active. Il passera tout seul cet hiver dans la maison de son enfance en Auvergne, tandis que la chanteuse veille sa mère mourante à Vienne.

Dans cette ancienne maison, le narrateur qui veut terminer une étude sur Hölderlin, écoute plutôt des lieder allemands et écrit sans cesse à sa maîtresse. Il se souviendra de toutes les femmes qu'il a rencontrées. Grâce à ces mélodies de Schumann et de Schubert, ainsi qu'à ces visages de femmes, il prendra la décision d'aller à Vienne retrouver cette chanteuse qu'il aime.

C'est un roman d'amour dont l'écriture, marquée par des images et des visages, se lie à des lieders allemands.

Don Juan

Don Juan, l'un des mythes européens; Don Juan, le libertin le plus célèbre; Don Juan, le jeu fatal de l'amour et de la mort; Don Juan, le thème éternel du romanesque.

D'Espagne en France (par la Provence, l'Ardèche, Lyon, Paris ...), des sources de Bade à Prague, Don Juan, poursuivi par les polices et les vengeurs, mène toujours une fuite en avant. Il séduit les femmes de tout genre et sème le trouble derrière lui. C'est au rocher de Salzbourg qu'il sera enfin écrasé par des pierres. En réinventant le destin de Don Juan, Pierre-Jean Remy nous offre un roman à la fois picaresque et tragique, où s'expose un grand tableau de la société du XVIII^e siècle, et où nous trouvons des couleurs de Laclos, d'Alexandre Dumas et de Casanova ...

Le Dernier été

L'été 1944: temps de la Résistance. Avec toute la famille, le jeune narrateur quitte la ville de Paris et se réfugie en Auvergne, où il retrouve ses cousins et cousines. Il tombe vite amoureux de Laurence, cousine de seize ans. Ainsi commencera une belle histoire d'amour: promenades sur les hauts plateaux, baignades dans des lacs, des gestes amoureux ... Mais le bonheur du narrateur sera gâché par la guerre. Un drame de la jalousie surviendra à la fin de cette histoire.

Orient-Express 2

Après *Orient-Express 1* qui a obtenu un grand succès, Pierre-Jean Remy raconte la suite de cette fabuleuse histoire de femmes, d'aventures et de voyages en retrouvant le vieux diplomate Paul de Morlay et la jeune journaliste Lise Bergaud.

Ces deux protagonistes, entourés de vedettes de cinéma, d'artistes et de journalistes, voyagent dans ce fameux train de luxe pour aller à Istanbul voir la première sortie du film tiré des souvenirs de l'ancien ambassadeur. Tout au long du voyage, celui-ci parlera des six autres femmes: Isabelle, Irène, Bianca, Sonia, Margareth et Chistine.

Tout comme *Orient-Express 1*, ce roman peint un tableau, dont toutes les couleurs et images marquent un temps vécu.

Comédies italiennes

Peter, acteur anglais homosexuel et Jean, écrivain français qui vit en Provence avec Antonia, soeur de Peter, s'écrivent tout en inventant l'un un passé disparu, l'autre un bonheur imaginaire et une Italie impossible. Finalement, leurs masques tomberont.

Grâce au passage du réel à l'illusion et aux mensonges, le lecteur retrouve facilement

le thème du dédoublement, une construction cinématographique, un jeu de l'écriture, une ironie romanesque.

La Vie d'un héros

Après la mort de sa mère Alma Schlutter qui était actrice, Xavier Sallement mène une enquête sur son père Antoine Sallement, célèbre chef d'orchestre français qui a disparu en 1945 à Hambourg lors du bombardement américain. Il voyagera donc d'Angleterre en Italie, d'Amérique en Allemagne, et rencontrera tous ceux qui ont connu son père. Ce sera dans un monastère baroque en Autriche que Xavier retrouvera finalement son père.

Le parcours de la découverte d'un père se fait en effet avec celui d'une mère retrouvée. La Reine de la Nuit dans *La Flûte enchantée* de Mozart est réinventée par Pierre-Jean Remy.

Une Ville immortelle

Julien Wiener est nouveau consul de France à "N", ville européenne d'art et de culture, riche de palais, de musées, de jardins et de villas.

Le consul rencontre dans cette ville non seulement les femmes aristocrates et mondaines les plus belles et les plus séduisantes, mais aussi les crimes les plus effrayants et les plus atroces. Il ouvrira alors une enquête et découvrira le secret de cette ville.

Ce roman mené comme une intrigue policière est dominé par un triomphe de l'art et une comédie cruelle. Cette maîtrise de l'écriture a valu à l'auteur le Grand Prix du Roman de l'Académie française.

Des Châteaux en Allemagne

Joseph Binet, peintre français du XVIII^e siècle, exilé en Allemagne, peignait pour gagner sa vie, mais aussi pour sauver ce qu'il pouvait de son âme, la peinture lui étant vitale. A travers ses aventures, le peintre embrasse un monde où se confondent la beauté et la laideur, la jeunesse et la vieillesse, le rêve et la réalité.

En décrivant les doutes, les angoisses et la folie de ce peintre, l'auteur montre le cheminement de l'artiste pour atteindre un idéal. Malheureusement ce but reste hors de ses capacités. Ainsi ni Tiepolo ni Michel-Ange n'auront leur pendant, d'où une tragédie burlesque, une désillusion.

Annette ou l'éducation des filles

Annette, gamine provinciale très ambitieuse, considère, très tôt, les hommes comme "des imbéciles et des salauds". Selon elle, il faut se servir des premiers et se jouer des seconds.

Voulant rechercher la passion, Annette part à la conquête du monde. D'Angoulême à Paris, des grands bourgeois aux intellectuels ou aux militants, de la guerre d'Indochine à celle d'Algérie, Annette observe et juge. En fin de compte elle préfère la folie à la raison, et provoque son destin.

Dans les trois étapes de l'éducation d'Annette, on trouve facilement des couleurs de Laclos, de Stendhal et de Balzac. L'auteur décrit les années d'apprentissage de sa génération.

Toscane

Le narrateur, accusant la cinquantaine, a toujours vécu l'émotion face à la beauté, mais reste saisi par ses angoisses et ses insensibilités.

Il devra retourner en Italie, à Florence, puis en Toscane: destinations lumineuses, pour retrouver tout ce qu'il a perdu. A travers les femmes, les souvenirs, les rencontres et les visites, il réapprendra à aimer.

Avec un ton de confiance, le livre montre un charme lié aux différentes passions: la femme, l'art, le paysage. D'où une méditation sur la beauté, le bonheur, la jeunesse. Ce fameux voyage en Italie est probablement inspiré des *Chroniques italiennes* de Stendhal et des *Venises* de Morand.

Chine

Vingt ans après *Le Sac du Palais d'Été*, Pierre-Jean Remy raconte de nouveau le destin d'un groupe d'hommes et de femmes qui vivent en Chine et ailleurs, et pour qui l'exil devient une tentation irrésistible.

La Chine reste toujours le centre de rencontres de cette centaine de personnages réels et fictifs. Parmi eux, on retrouve Simon, Guillaume, Chessman, Otrick, Clawdia, M. Liu, Segalen, ... Les histoires individuelles et collectives, le passé et le présent, le rêve et la réalité, l'amour et la haine, tout est mêlé et confondu.

De la Photographie considérée comme un assassinat

Bertrand Rissner, journaliste français vit à Londres dans un milieu de mondanité et d'art. Amoureux de Claire, jeune photographe anglaise, et passionné par ses réalisations, il parcourra avec elle un autre Londres souterrain et secret.

Avec un ton ironique et sarcastique, l'auteur présente un roman policier, dans lequel la photographie est mise en jeu. Comme *Une Ville immortelle*, ce livre montre également le triomphe de l'art.

L'Autre éducation sentimentale

“Je dois bien constater que les livres ont toujours tenu la première place dans ce qui fut

la loi du droit d'auteur.

mon adolescence. Ma vraie vie était bel et bien celle que je me fabriquais dans les livres. Essayer de raconter une vie ou le début d'une vie: jusqu'au livre qu'on écrit enfin soi-même, à travers ces écrivains, ces oeuvres et parfois ces musiques, ces images qui l'ont aussi durablement édifié que les amis de rencontre, le rythme des saisons, le lycée, les vacances, nos années d'étudiant et nos grands amours."

Dans ce livre, l'auteur dessine en quelque sorte le portrait de son adolescence et celui de toute sa génération.

Algérie, bords de Seine

Gérard Vallée, élève de l'ENA, s'embarque pour achever à Oran son stage de préfecture. Bientôt se déclenchera la guerre qui s'étendra jusqu'à Paris. On connaîtra ainsi le désordre, la haine, le meurtre. Malgré cette guerre, le héros essaiera de retrouver sa demi-soeur, dont la mère est Algérienne.

Il s'agit du roman d'une génération face à la guerre d'Algérie, à laquelle elle tentait d'échapper. L'auteur évoque un passé déchiré et déchirant, des souvenirs très personnels.

Qui trop embrasse

Le narrateur, âgé de quarante ans, député de la IV^e République, va à Angoulême pour voir la femme qu'il a aimée dix-sept ans plus tôt. Celle-ci affirme avoir eu une fille de lui. Les aventures les conduiront finalement vers la folie: l'homme tombera amoureux de la jeune fille.

L'auteur donne un roman en forme de confession qui présente plusieurs facettes: sentimental, ironique et noir.

Un Cimetière rouge en Nouvelle-Angleterre

Deux écrivains français se rencontrent et se font face: Henry Julian qui est exilé en Amérique depuis plus de cinquante ans et Etienne Larrieu qui se charge d'écrire la biographie d'Henry.

Millie Turner, morte à vingt ans, a été pour Julian la femme idéale et l'unique égérie. Mais quel est le vrai visage de cette femme morte? Le mystère et le fantasme régneront tout au long du roman.

En hommage à Julien Green, à Henry James et à Minnie Temple, cousine de ce dernier, morte à vingt ans qui l'inspire, Pierre-Jean Remy propose un ouvrage sur sa propre création littéraire. On y remarque l'inspiration créative, le renvoi du passé au présent, la confrontation de la fiction avec la réalité.

Désir d'Europe

Trois hommes: l'ambassadeur de France François Perres, le journaliste Guy Joly et l'ambassadeur d'Allemagne Gunther Von Beck, réunis à Moscou, se souviennent de leur ami disparu Gérard Henry.

Des lettres, des notes et des cahiers que le défunt a laissés constituent en quelque sorte le récit d'une vie racontée par lui-même et marquée par la musique, la peinture, les rencontres, l'amour, les voyages ... Le narrateur se déplace sans cesse en Europe: Italie, Angleterre, Allemagne, Autriche, passant par Prague, Budapest, Bucarest, Moscou, où il accumule son rêve, son désir, son espoir et son désespoir.

Dans ce vaste roman, l'auteur nous livre non seulement la nostalgie d'une époque passée, mais aussi tous les problèmes auxquels l'Europe doit faire face.

Le Rose et le Blanc

En juin 1832, des hommes et des femmes, pourchassés par la police à cause de leurs activités secrètes, quittent Paris pour s'installer en Provence. Ils tentent d'y fonder une société idéale à laquelle se consacrent de façon passionnée tous les Compagnons: paysans, ouvriers, bourgeois, aristocrates, musiciens, intellectuels ...

Gracchus le chef utopiste, Xavier l'aristocrate "rousseauiste", François l'avocat, Giusta la belle chanteuse, Marc-Aurèle le proscrit italien, Laina la romancière, Thomas Denys l'architecte, Mandaille le typographe, Augustin le paysan ..., tous rêvent d'un monde nouveau. Leurs aventures utopiques sont marquées par la passion, l'amitié, la fraternité, mais aussi la trahison, la haine, voire le meurtre.

Ce roman aux couleurs "stendhaliennes" est mêlé de vérité historique et d'imagination.

Aria di Roma

Sur l'invitation de la fameuse fondation Smith, un peintre revient à Rome séjourner dans la villa Lucrezia. Comme d'autres pensionnaires venus du monde entier, il devra également y réaliser un chef-d'oeuvre.

Le livre se déploie avec une série de drames. On y trouve une atmosphère à la fois idyllique et sombre, une Rome triomphante et ruinée.

La nuit de Ferrare

Collectionneur de tableaux, le narrateur revient à Ferrare pour une exposition de peinture. En se promenant dans cette ville remplie de brouillards lumineux, il se plonge très vite dans une mémoire mêlée au rêve éveillé où se confondent sa jeunesse, le passé de Ferrare et les personnages du romancier Giorgio Bassani. Le voyageur trouvera une rédemption.

Entretien avec Pierre-Jean Remy Le 2 juillet 1993 à l'UNESCO, Paris

- Xu: Pourriez-vous définir d'abord le sujet principal de votre livre intitulé Chine?
- P.-J.R: D'abord, c'est un livre qui n'est pas venu tout seul. C'est un livre qui est un peu la suite d'un autre livre qui s'appelle Le Sac du Palais d'Été.
- Xu: On sait que l'exil est le sujet essentiel de ce livre.
- P.-J.R: Le Sac du Palais d'Été, c'est au fond un thème sur l'exil et sur un certain nombre d'Occidentaux, pour qui la Chine, surtout dans les années dix, trente, quarante et soixante, est l'exil le plus total qui se puisse imaginer. Et vingt ans après Le Sac du Palais d'Été, dans Chine, j'ai voulu reprendre un certain nombre de ces personnages pour lesquels l'expérience chinoise de cet exil était tellement forte, tellement profonde qu'ils vivent dans la nostalgie de la Chine qu'ils ont connue. Donc, après avoir été exilé en Chine, exilé loin de leur pays, loin de leur société, dans Le Sac du Palais d'Été, dans Chine, ils sont ensuite exilés loin de la Chine, loin de ce qui a été l'expérience la plus importante de leur vie, qui était leur séjour chinois. Donc, c'est une sorte de pendant, de revers, de deuxième aspect de l'idée d'exil et de Chine.
- Xu: Claudel a écrit dans Le Soulier de Satin: "Que j'aime ce million de choses ensemble!" Et vous avez aussi rassemblé dans ce livre beaucoup de choses et de thèmes. Votre livre peut être considéré comme un grand spectacle.
- P.-J.R: C'est vrai que j'aime beaucoup écrire. D'une manière générale, on m'a reproché d'écrire trop de livres et des livres trop gros. C'est un péché que j'assume complètement. J'aime dire beaucoup de choses. J'aime brasser beaucoup de choses. Ça, c'est le point de départ. Le deuxième point, c'est qu'il m'a paru intéressant de parler de la Chine d'aujourd'hui, Chine à l'époque où j'ai écrit le livre, c'est-à-dire il y a trois ou quatre ans, avec une multitude de points de vue, qui sont, soit des points de vue de gens qui ont été en Chine, soit des points de vue de gens dont le métier est de réfléchir sur la Chine, soit des points de vue de gens qui sont complètement à l'extérieur de la Chine, et qui brusquement se trouvent confrontés avec des éléments précis qui sont des événements qui se sont déroulés en Chine, à la place Tian An Men, etc., et qui étaient complètement à l'extérieur, qui ont une réaction complètement extérieure aussi. Ça m'a intéressé d'avoir cette multitude de points de vue. Alors, ça m'a intéressé aussi de le voir, comme vous dites, comme un spectacle, c'est-à-dire qu'il y a des gens qui sont des acteurs directs, qui participent à cette aventure chinoise, que ce soit les diplomates, que ce soit les journalistes, etc. et puis il y a des gens qui la mettent en scène presque, soit des écrivains douteux qui en tirent des profits en écrivant des choses, soit des hommes de théâtre comme le personnage qui s'appelle Lavenant dans le livre. Et le livre est dédié à Antoine Vitez.

C'était un homme de théâtre qui est mort il y a quelques années, que j'admirais beaucoup, qui était un grand génie, et qui reprenait un mot d'Aragon, selon lequel il fallait "faire théâtre de tout". Vitez a dit "faire théâtre de la vie". Je crois que j'ai essayé de faire théâtre de la Chine.

- Xu: Votre art de la représentation est remarquable. Il intègre et incarne presque tout: la musique, le cinéma, le théâtre, la photographie, le roman ... En fait, je trouve qu'il y a une puissance d'écriture. Ce qui compte finalement, c'est l'écriture née dans le roman même. Car le roman peut tout englober et représenter. Donc, le roman a un pouvoir privilégié.
- P.-J.R: Je crois que le théâtre peut tout dire, le roman aussi peut tout dire. Je ne sais pas si j'ai une puissance d'écriture, mais j'ai une puissance de travail, du fait que je peux travailler beaucoup et avec acharnement. Et c'est vrai que parlant d'un événement, parlant d'un pays, je n'imagine pas de le raconter sans avoir recours à toute une série de références qui sont des références proches, qui sont des références, de la musique, aussi du théâtre. La musique tient une grande place dans ma vie. Je fais la critique de disques. Il y avait une époque où j'ai beaucoup écrit sur la musique. Le cinéma a tenu il y a très longtemps une très grande place dans ma vie. [...] Maintenant je suis en train de renouer avec. Je travaille sur une question précise qui est la critique cinématographique. En France, il y a eu une grande critique cinématographique qui s'est développée beaucoup autour des Cahiers du Cinéma dans les années cinquante et soixante. Ça m'intéresse beaucoup de travailler dessus. Le cinéma compte beaucoup pour moi, je pense que parler de quelque chose qu'on aime et qu'on connaît, ça vaut mieux. Parlons d'Italie, par exemple, je ne pourrais pas parler d'Italie sans parler des musées italiens, sans parler des musiques italiennes, sans parler de Rossellini, ou d'Antonioni. Voilà, tout ça, c'est un tout. Et j'aime mettre en scène ce tout.
- Xu: On remarque aussi qu'il y a un lien étroit entre la création artistique et celle de littérature. Vous avez essayé de montrer des méthodes de création.
- P.-J.R: Oui, c'est-à-dire j'ai ma méthode à moi pour écrire depuis longtemps, qui consiste à analyser le traitement d'un sujet sur tous ses aspects, un personnage sous tous ses aspects: faire des dizaines, des centaines, des milliers de petites fiches. Ensuite, il y a un moment où un événement créatif se produit, je mets tout ça en ordre. Donc, j'ai effectivement une méthode de travail qui est une méthode de création artistique. Je crois que j'essaie d'exposer.
- Xu: Ce que vous avez cherché, c'est peut-être la représentation par une multitude de voies. On remarque que vous rassemblez tout dans votre roman.
- P.-J.R: Je crois que c'est quelque chose qui existe quand même déjà. Il y a un certain nombre d'écrivains, en particulier, John Dos Passos aux Etats-Unis, Jules Romains en France qui ont développé cette multiplicité de points de vue. John Dos Passos est très connu en France, je pense, il est international, Jules Romains l'est peut-être un peu moins. Mais il a écrit cette énorme fresque qui s'appelle Les Hommes de bonne volonté en vingt-six ou vingt-sept volumes, où il raconte la vie d'un siècle. Et avant, dans un plus petit livre qui s'appelait Mort de quelqu'un, il avait inventé ce qu'il

appelait l'unanimité, c'est-à-dire la mort d'un bonhomme qui s'est jeté du haut de la coupole du Panthéon était vue à la fois par l'épicier du coin, qui l'avait vu tomber, par le gardien du musée, qui l'avait vu monter, par sa femme [...] Je crois que j'ai essayé d'avoir cette multiplicité de points de vue, c'est-à-dire que chacun apporte sa petite touche à ce que peut être la Chine. Dans *Le Sac du Palais d'Été*, je me disais que je serais bien incapable de parler de la Chine, moi, Jean-Pierre Angremy ou Pierre-Jean Remy. Parce que c'est trop tard, parce que je ne suis pas un spécialiste du domaine. Donc, au lieu d'en parler moi-même, je laisse beaucoup de gens en parler, et c'est cette multiplicité de petites vérités, que je crois des vérités ou de gros mensonges pour certains, que je présente comme des gros mensonges, qui sont des voix qui s'élèvent pour parler sur la Chine.

- Xu: Vous cherchez aussi une adaptation avec la complexité du monde, avec diverses aventures humaines.
- P.-J.R: Je crois que c'est ça. Je crois qu'en fait, il n'existe pas un point de vue qui soit une vérité, il n'y a pas une aventure individuelle. J'aime mieux le monde en divers, le monde en multiple. J'ai essayé de répondre à cette multiplicité par cette multitude de points de vue, de jugements, de vérités et de contre-vérités.
- Xu: En ce qui concerne la structure, les brèves séquences, la succession rapide pour fixer des moments, on trouve un effet de cinématographie, un effet d'instantanéité.
- P.-J.R: Je pense que *Chine* est le dernier de mes livres dans lequel on voit cela d'une manière précise. C'était une des idées ou une manière de travailler que j'ai développée depuis une vingtaine d'années. Maintenant je suis peut-être un petit peu en train de changer. Mais je pensais que je ne voulais surtout pas que mes personnages réfléchissent. Je ne voulais pas réfléchir à leur place. Donc, je les montrais en train de faire des choses, un peu en behavioriste, ou je les montrais, ou je les écoutais en train de parler. Donc, il y avait une multiplicité de scènes dans lesquelles j'ai décrit l'action d'un personnage, la rencontre ou la conversation. Mais ce sont, comme vous l'avez dit effectivement, des instantanés, soit d'images, soit de dialogue. Mais c'est très peu une réflexion. J'en profite pour vous dire une chose qui est le problème de construction du livre. Ce livre est construit exactement comme est construit *Le Sac du Palais d'Été*, c'est-à-dire, la construction et l'apparition de personnages sont les mêmes. Chaque personnage est un peu un double de l'autre. Simon et Guillaume sont des doubles. Chaque fois je fais apparaître un double. Le premier chapitre a un seul personnage, Simon, après, il y en a deux, c'est Simon et Guillaume, après, il y en a quatre, après il y en a huit, et après il y en a seize. Voyez, chaque fois je fais apparaître un personnage qui est un double. C'est une manière complètement artificielle, mais qui me permet de maîtriser mes personnages. Je parle du plus important pour en arriver à un autre.
- Xu: La photographie est soulignée dans le livre. Elle montre un témoin du passé, de l'histoire. Y a-t-il encore un sens profond derrière la photo?
- P.-J.R: La photographie compte beaucoup pour moi, puisque j'avais écrit un roman, il y a deux ans, qui s'appelle *De la Photographie* considérée comme un assassinat [...]. Donc, la photographie pour moi joue un rôle très important, peut-être plus que la

télévision, plus que la vidéo, plus que le reportage. Parce que la vidéo, c'est la vérité dans sa durée qui la prive au fond de son, qui ne fait pas de choix, ou le choix est fait pour nous, pour être détourné. Alors, je crois que la photographie, c'est la vérité instantanée qui est peut-être un mensonge absolu. [...] On fait ce qu'on veut avec une photographie. C'est un moyen de servir à corroborer une thèse. Moi-même, je prends beaucoup de photographies. J'ai écrit tout un livre qui s'appelle Des Châteaux en Allemagne qui se passe dans l'Allemagne du XVIII^e siècle. Parce que pendant cinq ou six ans, je passais quinze jours tous les ans en Bavière, et je revenais tout le temps visiter des églises, des châteaux, des monastères, des bibliothèques. Je photographiais beaucoup. Et je n'avais jamais classé ces photographies. Le jour où j'ai voulu les reprendre, j'ai eu cent cinquante rouleaux de photographies. Je ne savais plus ce que c'était. Ça m'a donné l'idée d'écrire l'histoire d'un monsieur qui peignait des fresques, tout le temps les mêmes sur des murs.

- Xu: Vous êtes passionné de musique. Vous avez cité des morceaux musicaux dans ce livre, notamment la chaconne de Bach.
- P.-J.R: Oui. Je suis effectivement passionné de musique. Moi, je ne suis pas musicien, je ne suis pas un professionnel. Donc, il y a différentes strates dans l'amour de la musique. Pendant très longtemps, c'était l'opéra, et puis après c'est devenu les "lieder", le "lied", et puis c'est devenu la musique de chambre. J'ai eu une très grande période de Sonates et Partitas pour violoncelle de Bach, qui avait longtemps été une passion, et qui est une passion associée avec des souvenirs très précis. Je ne me souviens plus d'ailleurs dans le livre si j'ai fait allusion, mais il se trouve que j'allais beaucoup dans un château en Normandie où il y avait des violonistes, en particulier, une violoniste américaine, un violoniste français, une violoncelliste chinoise. Toutes les suites de Bach pour violoncelle sont liées pour moi à cette chinoise, comme la chaconne de la deuxième partitas de Bach est liée pour moi à cette petite américaine. D'abord, c'est le morceau le plus long du point de vue de durée, des différents mouvements, des différentes parties, des six sonates de partitas, et c'est un morceau superbe que j'écoute beaucoup, que j'écoute jouer tantôt par des musiciens contemporains, tantôt par des violonistes anciens. J'en ai un enregistré par Menuhin quand il avait une quinzaine d'années. C'est un morceau qui me parle beaucoup.
- Xu: Est-ce que vous avez l'intention de faire retentir la musique dans l'imagination du lecteur?
- P.-J.R: C'est ce que je veux essayer de faire. Oui, absolument. Certains critiques trouvent que j'en fais trop.
- Xu: Pas mal de vos personnages veulent écrire quelque chose. Par exemple, Chessman cherche tout le temps le sujet de son roman. Il n'arrive pas à finir son gros roman. Il se sent impuissant, incapable d'y parvenir. Obsédé par ce livre, il a finalement brûlé tous les manuscrits. Son échec signifie-t-il quelque chose? L'impuissance humaine? Ou bien, l'impuissance à écrire? Est-ce que cela souligne le problème de l'écriture et celui de la représentation?
- P.-J.R: Oui. Je crois qu'il y a plusieurs choses. Il y a d'abord le fait que je ne dis pas que j'ai des théories, à peine que j'ai des idées. Mais je pense que l'art, que ce soit

l'écriture, que ce soit la peinture, que ce soit la musique, est la seule chose qui dure quand nous sommes tous disparus. Je pense que les tableaux de la Renaissance italienne durent plus longtemps que leurs Médicis. Donc, je pense que l'art est le seul moyen de rester. De là à franchir une étape et à dire que l'art est le seul moyen de survivre, c'est bien évident. De là à dire que l'art est le seul moyen de se sauver, qu'il peut y avoir une rédemption par l'art, que nous sommes des êtres pauvres, lâches, velléitaires, et que la seule chose de bien en nous, c'est une aspiration, l'aspiration esthétique, l'aspiration à vouloir créer, je crois que j'ai franchi ce pas. Comme je suis quand même écrivain, je crois qu'en ce qui me concerne, je crois en cette idée peut-être une sorte de rédemption, de manière de se sauver grâce à l'écriture. Ça, c'est le premier point. Et face à ce désir d'écriture, il y a ceux qui réussissent et qui sont sauvés, et ceux qui ne réussissent pas et qui sont les damnés, les perdus. Je pense que Chessman pour moi, c'est à la fois un impuissant physique, un impuissant à écrire. C'est un homme qui se rend compte de l'échec de sa vie. En ce moment, je suis en train d'écrire un autre livre que je veux très ambitieux. Je ne sais pas si j'y arriverai. C'est sur l'Europe. C'est l'histoire d'un diplomate qui n'a jamais été un très bon diplomate, n'a jamais réussi, n'a jamais eu un grand poste, qui s'intéresse à l'Europe, qui aurait voulu être partout en Europe, et qui n'y est jamais arrivé. Sa seule manière de se sauver, c'est peut-être qu'il sera le seul homme à pouvoir écrire après l'échec (1).

- Xu: Il y a des passages du Sac du Palais d'Été qui réapparaissent dans Chine, par exemple, la rencontre du président Mao avec Otrick, le séjour de Simon, d'Otrick et de Clawdia dans un temple. Pourquoi y a-t-il cette répétition?
- P.-J.R: Oui, je l'ai fait exprès. D'abord, c'étaient des scènes qui étaient capitales pour Le Sac du Palais d'Été, qui étaient capitales aussi pour

- (1) Il s'agit de Désir d'Europe.
- Chine. Donc, premier point, ce n'était pas la peine de les réécrire puisqu'elles s'écrivaient déjà. Deuxième point, il y a un petit peu un jeu de la même manière que dans Le Sac du Palais d'Été. Il y a des passages concernant les personnages de Patrick, de Guillaume qui sont tirés de mon deuxième roman qui s'appelle Midi ou l'attentat, et qui se passait en Algérie. Donc, voilà il y a un jeu.
- Xu: Il y a toujours une haine entre le père et le fils, pourquoi? Est-ce que le temps et l'espace sont mis en question? Car le père et le fils ne vivent pas ensemble. Ils sont toujours séparés.
- P.-J.R: Je crois que c'est aussi comme pour l'écriture. Je pense que, d'une certaine façon, le fils est une manière de sauver le père, ou le fils est une sorte de rédemption du père. Il y a ceux qui sont sauvés et ceux qui ne le sont pas. Vous avez relevé surtout la haine. Je crois que vous pouvez écrire aussi l'amour. En tout cas, c'est très important de se survivre. On se survit par un roman, on se survit par un fils ou par une fille.
- Xu: Malraux a écrit dans La Condition humaine: "Plus il y a de blessés, plus

l'insurrection approche, plus on se couche." Pourquoi M. Liu et Chessman ont-ils finalement choisi un hôtel-bordel à Hong Kong? Je trouve qu'il y a peut-être une allégorie. Car d'un côté, c'est l'événement de la place Tian An Men, de l'autre côté, on se réfugie dans un bordel. Est-ce que le bordel signifie un des derniers havres de paix, de repos? Il y a aussi une passivité totale. Est-ce qu'il y a une descente à la fin du roman, c'est-à-dire, on descend vers les bas-fonds?

- P.-J.R: Oui, peut-être. Mais, en réalité la raison du bordel de Hong Kong pour M. Liu et Chessman est tout à fait différente. Comme vous le dites, il y a des passages entiers du Sac du Palais d'Été, le bordel de Hong Kong, M. Liu et Chessman, c'est un autre livre que j'ai écrit, qui s'appelle Une Mort sale. C'est mon troisième ou quatrième roman qui se passe à Hong Kong, dans un bordel. C'est M. Liu et un type qui s'appelle Jean Chayral qui est Français, c'est exactement la même chose que John Chessman. Donc, c'est un peu une référence. J'ai simplement déplacé la scène dans le temps, puisqu'Une Mort sale a été écrit à la fin des années soixante, et se passe effectivement dans un bordel à Hong Kong, d'où l'on voit les Américains qui partent pour le Vietnam. Mon personnage John Chessman qui s'appelle Jean Chayral dans le livre a une haine violente pour ces soldats, ces grands géants américains qui vont détruire, etc. Le bordel en question, c'est le lieu où tout se termine. Alors, M. Liu va se suicider dans ce bordel. Il mourra d'une mort propre. Et Jean Chayral, le héros du livre, mourra lentement d'un cancer. Ce sera une mort sale. C'est un peu la mort future de Chessman. C'est peut-être la mort un peu sale de l'Occident. [...] Dans ce livre, tout ce qui est resté à Jean Chayral, c'était la tendresse énorme qu'il avait pour une petite prostituée chinoise, qui finalement disparaissait, parce qu'elle était vendue par la patronne du bordel. C'était le dernier lien qui lui restait avec lui-même. C'était une tendresse. Il se trouve que j'aime beaucoup les femmes.
- Xu: On remarque aussi l'amour impossible dans ce livre. Par exemple, Clawdia a finalement quitté Chessman, Marianne a abandonné Simon, Meilin a disparu lorsque Guillaume voulait se marier avec elle.
- P.-J.R: Oui, ça fait partie des données, je crois, non seulement romanesques, mais de l'univers psychologique. Là, mon dernier roman qui vient de sortir, qui s'appelle Qui trop embrasse, raconte l'histoire d'un homme de quarante ans, qui tout d'un coup découvre qu'il a peut-être une fille de seize ans. [...] On va lui faire un procès pour qu'il reconnaisse cette jeune fille comme sa fille. Il refuse de la reconnaître, parce qu'il croit que ce n'est pas vrai, parce qu'il tombe amoureux d'elle. Donc, il veut montrer que ce n'est pas sa fille.
- Xu: Et que signifie la vie à trois entre Henrietta, Hessing et Yasmina? Est-ce qu'il y a une conciliation de races, de religions?
- P.-J.R: Ce n'est pas du tout ni race ni religion. C'est simplement que je pense qu'il peut y avoir des couples qui sont tellement forts que lorsque l'un d'entre eux sent qu'il s'affaiblit, il introduit un troisième élément pour que l'élément sain du couple ne soit pas seul, et qu'il survive. Effectivement, dans ce cas précis, c'est aussi la rencontre des races. Henrietta admet Yasmina parce qu'elle apporte du sang arabe et autre chose.

- Xu: A propos du rôle des femmes dans ce livre, la femme devient en fait médiatrice entre l'homme et l'oeuvre puisque le personnage-écrivain cherche auprès de la femme une source de création.
- P.-J.R: Je crois qu'il y a beaucoup de choses. D'une part, la femme peut être une source de création, dans mon esprit au moins et pour mes personnages, et dans le même temps aussi, la femme permet la création, parce qu'elle est là, parce qu'elle apporte quelque chose en plus, soit du repos, soit de l'excitation [...]. Et troisième chose, pendant des années, j'ai cru que j'écrivais uniquement pour être plus séduisant auprès des femmes.
- Xu: Il y a une petite fille muette chez Young à Hong Kong. Est-ce qu'il y a une pureté enfantine et féminine?
- P.-J.R: Oui, je crois. J'ai voulu montrer une pureté. En dépit de toutes les blessures physiques, de toutes les blessures peut-être faites à l'innocence de cette enfant, il reste une pureté. Là aussi, c'est une référence à un autre livre qui est un livre que je ne donnerai jamais, qui n'est pas convenable, qui s'appelle Rose et Carla. Vous ne l'avez jamais vu. Mais, il a paru sous un autre nom, je vous le dis, sous le nom de Nicolas Meilcour. Il raconte deux histoires: la première qui se passe à Londres, c'est l'histoire de Rose, la deuxième qui se passe à Hong Kong, c'est l'histoire de Carla. C'est l'histoire effectivement d'une petite fille. Mais, ce n'est pas un bon livre.
- Xu: Pourquoi la disparition de cette petite fille a-t-elle causé le suicide de Young?
- P.-J.R: Parce que de la même façon dont j'ai parlé de la petite prostituée dans Une Mort sale, c'est le seul élément qui raccrochait Young à quelque chose. Young est quelqu'un qui ne s'estimait pas beaucoup. La seule chose qui restait pour lui, la fascination, l'intérêt, c'était l'observation de cette petite fille, et la tendresse, cet amour qu'il avait pour cette petite fille.
- Xu: Il y a un passage au Yemen où une jeune fille voilée qui conduit Hessing à sa chambre d'hôtel. Je trouve que dans ce cas-là, on balance entre le réel et l'irréel.
- P.-J.R: Maintenant je vous dirai la vérité. C'est une histoire qui m'est véritablement arrivée il y a quatre ou cinq ans. J'étais au Yemen, dans cette ville de Chahara. J'étais à l'époque directeur général des Relations culturelles au Quai d'Orsay. J'ai fait une mission au Yemen, où j'ai été accueilli par l'ambassadeur, sa femme et le conseiller culturel. Nous sommes allés nous promener pendant trois jours dans le Nord du Yemen. Quand nous sommes arrivés à Chahara, la ville que j'ai décrite, qui est extraordinaire, tout le monde, l'ambassadeur, sa femme, tous sont allés dans un hôtel, dans une auberge où il y a des voûtes, et où tout le monde couchait dans la même chambre. Comme j'étais le chef de la délégation, j'avais droit à une seule chambre, à ma chambre tout seule. Il y avait une petite fille voilée qui m'a conduit à ma chambre, qui a relevé son voile une seconde, qui m'a fait des signes extraordinaires. Je l'ai un peu attendue, puis, je me suis endormi. Quand je me suis réveillé le lendemain, il y avait un petit miroir à côté de mon oreiller. Elle était venue pendant la nuit. Voilà l'histoire est vraie. [...] C'est toujours la médiation des femmes. J'ai gardé un tas de souvenirs du Yemen. Mon plus grand souvenir, c'est le sourire de

cette petite fille et le lendemain matin le miroir.

- Xu: Pourriez-vous parler un peu de votre manière d'écrire?
- P.-J.R: Je vais peut-être vous raconter comment j'écris, c'est-à-dire ce système de partir d'une idée, la Chine, d'inventer des personnages, qui sont tous plus ou moins réels, qui sont inspirés plus ou moins de quelqu'un. Presque tous sont inspirés: Hessel est inspiré de quelqu'un, le directeur d'Asie est inspiré, il le sait très bien, de notre actuel ambassadeur à Pékin, Claude Martin, qui est en ce moment à Pékin, et qui apparaît sous le nom de Jacques Benoist dans le livre. Il le sait très bien, c'est lui. Voilà, je m'inspire de tas de personnages. Après, je fais des fiches, de grandes feuilles sur les personnages, et j'essaie de faire de la matière, de créer de la matière, d'accumuler les choses, de rajouter des tableaux, des tas d'idées. Ensuite, je clarifie ces idées. Je fais des fiches. J'ai de grands bacs dans lesquels il y a tout ce qui concerne Jacques Benoist, tout ce qui concerne Meilin, etc. Une fois que j'ai choisi tout ce qui pourrait m'être utile, je passe huit jours peut-être avec toutes mes fiches, tous mes bacs à essayer de construire à peu près en ayant une trame. La trame, c'est un personnage, deux personnages, quatre personnages. En fonction de ça, je construis mes feuilles. J'ai toutes ces petites fiches. J'ai trois mille fiches qui sont dans un ordre différent. Je les mets dans un ordre qui correspondra à peu près à l'ordre où elles apparaîtront dans le livre. A ce moment-là, j'ai à nouveau des bacs dans lesquels j'ai trois mille fiches. Je pense qu'un ordinateur serait très bien. Mais je ne sais pas m'en servir. J'ai donc trois bacs de mille fiches, qui sont le roman en fiches comme ça. Alors, à ce moment-là, je passe par autre phase, sans laquelle je ne pourrai pas écrire le livre, parce que je ne me le représenterais pas en fiches. Je recopie ces fiches sur des tableaux avec des colonnes par personnage. Et je les fais apparaître en laissant chaque fois un peu d'espace. Donc, j'ai toute la construction du livre qui est là. Et une fois que toute la construction est faite, un peu parcellaire, je revois tout ça pour donner une unité, une dynamique. Et je reproduis mon tableau. Après, j'écris le livre, soit suivant l'ordre du tableau, de la première à la dernière fiche, soit en faisant par moments toutes les fiches concernant Meilin, toutes les fiches concernant Jacques. Ensuite, je fais un montage comme au cinéma. Quand c'est dactylographié, je barre, je coupe. C'est un travail très manuel.
- Xu: Mais en apparence dans votre livre, il n'y a pas de composition itinéraire, pas d'unité. C'est plutôt un travail que vous demandez au lecteur de réfléchir après la lecture.
- P.-J.R: C'est très grave si en apparence il n'y a pas d'unité, parce que je voudrais quand même qu'il y ait une unité.
- Xu: Mais seulement après la lecture, on a une unité globale de ce livre.
- P.-J.R: C'est ça. L'unité apparaît peu à peu.
- (D'après l'entretien avec P.-J. Remy)

Entretien avec Pierre-Jean Remy Le 11 janvier 1996 à l'Académie de France à Rome

- Xu: Je voudrais d'abord citer une de vos phrases recueillies par la presse. Vous avez dit: "Je fais à ma manière ma petite comédie humaine" Cité par N.G. dans "Mémoire pour l'histoire du siècle", Le Travailleur Catalan, le 9 octobre 1992.. Pourriez-vous définir votre "petite comédie humaine"?
- P.-J.R: Le mot "petit" est employé par modestie, "comédie humaine", c'est bien sûr par référence à Balzac. Dans la mesure où il y a trois ou quatre écrivains français du XIXe siècle que j'admire énormément dans des directions complètement différentes, Balzac est certainement l'un d'entre eux, pas seulement l'homme à l'imagination extraordinaire, pas seulement le romancier, mais simplement celui qui probablement mieux que personne nous rend compte de ce que peut être la vie dans toutes les classes de la société au cours du XIXe siècle. Je crois que ce n'est pas seulement une comédie humaine, c'est un tableau de la France dans la première moitié du XIXe siècle. Pour moi, c'est une oeuvre fondamentale, c'est une conception fondamentale. Dans la deuxième moitié du XIXe siècle, Zola l'a esquissé au siècle des Rougon-Macquart, mais avec une direction beaucoup plus orientée, avec moins de richesse. Peut-être quelqu'un comme Dickens l'a fait pour l'Angleterre. Mais je crois que Balzac dépasse de loin Dickens par l'étendue de la vue cavalière qu'il donne du siècle. Alors je deviens moi-même très modeste, et à partir de cette constatation, je pense que sans m'en rendre compte je le suis peu à peu en mettant les uns à côté des autres des livres publiés sur vingt-cinq ans. Je crois que j'essaie de montrer ce que peut être la France, ce que peut être l'Europe au cours de ces vingt-cinq dernières années. Ça n'a pas du tout une ambition balzacienne, mais simplement il se trouve que parlant de la guerre d'Algérie, parlant des révolutionnaires allemands de Baader, parlant de l'Europe pour ces quatre ou cinq dernières années dans mon dernier livre, je crois que c'est un peu une sensibilité, un portrait d'une certaine sensibilité européenne et française.
- Xu: Pourriez-vous parler un peu du rôle des femmes dans votre oeuvre? Je remarque qu'il y a un rôle de consolatrice, d'inspiratrice, de créatrice, etc.
- P.-J.R: Oui, je pense que, dans un premier temps, on a pu me faire remarquer que le rôle des femmes est un peu moindre dans mes livres, que les femmes ne jouaient pas un rôle de premier plan. Certains critiques ont été même beaucoup plus durs en faisant remarquer que les personnages de femme ont été un peu gommés ou correspondaient à des stéréotypes. Je ne crois pas que ce soit vrai. Au contraire, j'ai un certain nombre de livres dont les personnages principaux sont des femmes. En particulier, j'ai écrit un livre qui s'appelle Annette ou l'éducation des filles, qui est une sorte de reprise au XXe siècle d'un grand roman de Stendhal qui est Lamiel. Annette est un personnage de femme beaucoup plus actif que dans beaucoup d'autres de

mes livres. Dans deux autres de mes livres très récents aussi, un qui s'appelle De la Photographie considérée comme un assassinat, un autre qui s'appelle Qui trop embrasse, les deux personnages de femmes ne sont ni des muses, ni des consolatrices. Dans De la Photographie considérée comme un assassinat, c'est une femme un peu diabolique qui est elle-même créatrice, qui écrase tout sur son passage. Dans Qui trop embrasse, c'est une jeune femme qui prend en main le destin de celui qui est peut-être son père. Donc, ce sont des femmes beaucoup plus actives. Mais c'est vrai que peut-être le stéréotype de la femme dans mes livres, c'est un roman qui s'appelle Ava, dans lequel il y a un personnage qui s'appelle Ava précisément, qui est à la fois un portrait d'Ava Gardner et de Gene Tierney, mais qui est aussi une sorte de représentation mythique à travers des dizaines de peintures que j'ai décrites, des musiques, qui est une sorte d'image idéale d'une femme, qui est effectivement plus une inspiratrice qu'un caractère vraiment libre. Donc, je crois qu'il y a un balancement entre les deux. Et plus je vais de l'avant maintenant, plus mes femmes sont des créatrices, des personnages de plus en plus actifs.

- Xu: Dans Rêver la vie, le personnage de Mona qui est une actrice est décrit comme la bien-aimée de Nerval. Elle est belle, mais insolente. Le père du narrateur est très amoureux d'elle. Mais elle ne l'aime pas. C'est un amour impossible.
- P.-J.R: Oui. Mona, c'est la maîtresse du père du narrateur, c'est une femme insolente, c'est une femme qui a de la morgue, qui est une actrice ratée, qui voudrait devenir une grande actrice. C'est un personnage qui est un peu inspiré d'une jeune femme que j'ai connue à cette époque.
- Xu: Dans plusieurs de vos livres il y a toujours un vieux monsieur avec une jeune fille, par exemple, dans Salue pour moi le monde, Qui trop embrasse, Le Sac du Palais d'Été, Chine, etc.
- P.-J.R: Oui, je crois que ça correspond à une chose très précise, c'est que j'aime les femmes bien sûr. Je crois que j'aime les femmes assez jeunes. J'ai toujours été en admiration devant des jeunes filles ou devant des jeunes femmes. Plus le temps s'en va, plus je vieillis. Et tous les ans je gagne un an, ou plutôt je perds un an tous les ans. Et c'est peut-être une sorte de représentation de ma crainte, de ma peur, de me trouver un jour un vieil homme, seul. Alors, dans tous mes livres il y a effectivement un homme âgé avec une jeune femme.
- Xu: C'est aussi une façon de souligner la jeunesse.
- P.-J.R: C'est une façon de rendre hommage à la jeunesse et de souligner la peur que je peux avoir quelquefois devant mon âge.
- Xu: Je voudrais aussi parler de certains traits de vos personnages. Par exemple, le retour des personnages, la ressemblance des personnages, etc. Il y a plusieurs personnages comme Pallas, Chessman, Guillaume, Simon, etc. qui se ressemblent beaucoup, et qui reviennent dans plusieurs de vos livres.
- P.-J.R: C'est bien sûr volontaire. C'est encore une fois une démarche, si j'ose dire, qui s'inspire de Balzac, c'est-à-dire le nom de mes personnages revient, des personnages reviennent parce qu'un personnage comme Chessman, écrivain qui

n'arrive pas à écrire, est un peu une caricature d'écrivain, ou le personnage d'Otrick que j'ai utilisé aussi à plusieurs reprises, ce sont des personnages que j'aime retrouver. Ils ont joué le rôle principal dans certains livres. Par exemple, Chessman a un rôle très important dans *Le Sac du Palais d'Été*, et puis il réapparaît. Il est en fait comme un personnage principal d'un autre livre qui s'appelle *Une Mort sale*, qui se passe à Hong Kong, mais il s'appelle Jean Chayral au lieu de Chessman. C'est le même personnage.

- Xu: Il y a aussi des traits négatifs chez certains personnages. Je cite une phrase d'Hervé Bazin: "Il vaut mieux montrer des salauds, mais des salauds qui ne sont pas contents de l'être, et qui nous ressemblent tous." Propos recueilli par P.A. Crant, dans "Entretien avec Hervé Bazin", *French Review*, Vol. XL VIII, 1974, p.260.
- P.-J.R: Alors là, je ne sais pas s'il vaut mieux montrer des salauds qui ne sont pas contents de l'être, parce que certains de mes personnages sont des salauds qui sont contents de l'être. Vous voyez, c'est vrai qu'il
- y a des personnages qui sont très négatifs. Dans la vie, nous rencontrons des personnes très positives et des personnes très négatives. Il est certain que j'ai des personnages qui, pour moi, ont une valeur positive depuis le début. Je pense que des personnages aussi différents, pour revenir à *Une Mort sale*, que Monsieur Liu et Chayral sont pour moi des personnages très positifs, même si l'un, Monsieur Liu, est positif dans tous les sens du mot, est un homme bon, intelligent, sensé, et l'autre, Chayral peut être un salaud, peut se conduire mal, peut coucher avec des gamines. Il n'empêche que c'est quelqu'un qui essaie désespérément de s'en tirer et de créer quelque chose.
- Xu: Je remarque aussi que beaucoup de vos personnages cherchent le sujet du livre. Par exemple, dans *Le Sac du Palais d'Été*, Chine, l'écrivain Chessman cherche tout le temps le sujet de son livre. Dans *La Figure dans la pierre*, le vieil écrivain qui est malade et qui ne peut plus écrire fait venir un jeune architecte pour restaurer sa maison et pour l'aider à retrouver le sujet de l'écriture.
- P.-J.R: Oui, c'est la même chose dans un de mes livres plus récents qui s'appelle *Un Cimetière rouge en Nouvelle-Angleterre*. Je crois que le sujet du livre, c'est un point. Ce qui est important pour moi, c'est d'écrire. En cherchant le sujet d'un livre, mes personnages cherchent en fait à écrire, cherchent à continuer à écrire. Parce que chercher le sujet du livre est peut-être la première démarche. Et je le fais encore une fois de la même manière quand vous parlez du vieux monsieur et de la jeune fille. Eh bien là, c'est aussi une de mes hantises, une de mes peurs de ne plus pouvoir écrire. Je crois que pour un écrivain, il n'y a rien de plus tragique que de ne plus pouvoir écrire. Hemingway s'est suicidé parce qu'il était devenu impuissant physiquement. Je pense que ne plus arriver à écrire pour un écrivain, c'est une des déchéances encore plus énormes. Et mes personnages se battent contre cette déchéance. C'est la raison pour laquelle j'ai symbolisé ça par la recherche du sujet du livre. Parce que c'est une manière de le dire. C'est peut-être aussi une manière de dire qu'ils veulent écrire.
- Xu: Dans votre oeuvre, vous montrez sans cesse la nécessité d'écrire, le besoin d'écrire, le salut par la littérature, par l'écriture. En fait, votre désir d'écrire s'exprime à

travers vos personnages.

- P.-J.R: Je dirais que pour moi, ma seule raison d'être, c'est d'écrire, la seule raison de me sauver, c'est d'écrire. Parce que je suis écrivain. Je serais peintre, ce serait de peindre. En ce moment, je suis en train d'écrire un livre dont le personnage principal comme d'ailleurs un personnage d'un autre de mes livres qui s'appelle Des Châteaux en Allemagne était un peintre du XVIIIe siècle. Là c'est un peintre d'aujourd'hui qui se demande comment on peut encore faire de la peinture aujourd'hui s'agit d'Aria di Roma.. Je crois que certains trouvent peut-être leur salut en trouvant Dieu, en étant bons, en étant des hommes d'Etat, en se sauvant. Moi, je suis chrétien. Je suis catholique. Hélas, ça n'a pas suffisamment d'importance dans ma vie. Je ne veux pas le pouvoir, je ne veux pas de l'argent. Et il y a deux choses qui m'intéressent, c'est l'écriture et l'amour. Ce sont les deux seules choses: une femme et l'écriture. Mais ça pourrait être la peinture si j'étais peintre. C'est vrai que pour moi, ma raison d'être, ma raison d'espérer faire quelque chose, c'est d'écrire.
- Xu: Vous avez mis en partie votre autobiographie dans l'oeuvre. Est-ce que c'est une manière de vous identifier avec vos personnages?
- P.-J.R: Il y a une phrase très connue en France dans la littérature française, c'est la phrase de Flaubert: "Madame Bovary, c'est moi". Dans mon cas, je dirais que presque tous mes personnages, c'est moi, c'est-à-dire que tous mes personnages, d'une certaine manière ou d'une autre, même les personnages les plus éloignés de moi, transportent certaines de mes inquiétudes, certaines de mes angoisses. Donc, c'est une manière de raconter ma vie. Je crois que tout écrivain, à un moment ou à un autre, raconte sa vie. Si j'ai une recommandation à faire à un jeune écrivain, c'est surtout ne pas commencer par ça. Un jeune écrivain qui commence à écrire ne doit surtout pas essayer de raconter sa vie. Il doit essayer d'écrire quelque chose de très différent, sinon il tombera dans des maladroites. Très vite, une fois qu'on a été accepté comme écrivain, on ne peut pas faire autrement que de raconter plus ou moins sa vie. Moi, je la raconte beaucoup, et dans beaucoup de personnages.
- Xu: Je crois que c'est peut-être comme ce que Flaubert a dit: "Un écrivain réaliste vraiment conscient de son art ne peut guère que se raconter lui-même. Car il trouve en soi le document le plus complet, le plus sûr qui soit, peut-être même le seul possible" Jean Bruneau, Les débuts littéraires de Gustave Flaubert (1833-1845), Armand Colin, Paris, 1962, p.481..
- P.-J.R: Cette phrase je la reprendrai entièrement sauf le mot "réaliste". Parce qu'un écrivain ne peut que se raconter, ce n'est pas parce que c'est le document le plus vrai. Ce qui est le plus immédiatement accessible, c'est qu'il met le plus proche. Ce n'est pas en tant que document vrai que je raconte ma vie. Je ne suis pas un écrivain réaliste.
- Xu: Je dirais qu'un des traits de votre écriture, c'est la récurrence de scènes. Par exemple, on trouve dans plusieurs livres la vieille dame anglaise qui ramasse des feuilles mortes et le cimetière rouge où les morts sont jeunes et portent le même nom.
- P.-J.R: Oui, c'est comme les personnages récurrents. Mais ça, c'est autre chose. Je

pense qu'il y a un certain nombre de thèmes, un certain nombre d'images qui nous frappent tous. Moi, j'ai un certain nombre d'images qui m'ont beaucoup frappé, qui sont des images de ma jeunesse, de mes premières années, soit d'enfance, soit de vie active. Et d'une certaine manière, comme elles ont une certaine efficacité pour déclencher en moi d'autres images, d'autres idées, j'aime bien les citer, j'aime bien les retrouver. Ce n'est pas seulement une citation, c'est ce que les musiciens appellent le leitmotiv. J'aime avoir le leitmotiv de la vieille dame qui ramasse des feuilles, le leitmotiv du cimetière qui revient. Sur certains tableaux du Carpaccio, on a toujours un petit chien quelque part.

- Xu: Vous indiquez dans votre oeuvre une quête de l'art. Par exemple dans Des Châteaux en Allemagne, au début le peintre peint seulement tout ce qui est beau, et à la fin il peint non seulement la beauté, mais aussi la laideur. Donc il y a un contraste entre la beauté et la laideur, une quête de l'art.
- P.-J.R: C'est simplement une sorte de cheminement spirituel du personnage qui parle de peinture belle au sens un peu superficiel du mot pour arriver à une sorte de vérité humaine. Ce n'est pas seulement une quête de l'art, à travers cette quête, c'est l'autre sorte de peinture que j'ai voulu montrer, que mon personnage devient de plus en plus homme, qu'il s'ouvrait de plus en plus à autre chose et à toutes les couleurs, c'est ça que j'ai voulu montrer. Mais, lorsque je parle de beau et de beauté, je pense à quelque chose d'autre, qui est une sorte d'équilibre, une sorte de rigueur. C'est ça que j'appelle le beau. Mon personnage, quand il traverse son itinéraire de peintre, ce n'est pas la beauté qu'il recherche, ce n'est pas l'art, puisqu'il n'est pas un bon peintre, il veut en fait à travers ses peintures essayer d'embrasser le monde.
- Xu: Selon Proust, l'art est plus réel que la réalité. Qu'en pensez-vous?
- P.-J.R: C'est une formule. Non, la réalité, c'est ce qui est plus réel. L'art est plus réel pour moi. Ce que l'on peut dire aussi, c'est que la réalité bouge, l'art reste. La réalité peut être indifférente, peut être grise. L'art qui la représente, même si c'est un art indifférent, gris, peut être une autre valeur.
- Xu: Pourriez-vous définir le rapport entre l'art et la littérature?
- P.-J.R: D'abord, je dirais que la littérature est aussi un art, et que dans ma conception de la littérature, les autres arts font partie intégrante de l'univers dans lequel vivent mes personnages. Parce que je pense que je ne peux pas vivre sans musique, sans peinture, sans poésie, sans roman, ça fait partie de mon univers, c'est le premier point. Le deuxième point, c'est que la peinture, la musique, etc. offrent tout un ensemble de références d'idées, d'images qui sont presque aussi vraies que la réalité, c'est-à-dire, lorsque je parle de Chine, je peux parler de souvenirs que j'ai de Pékin, de Shanghai, de promenades que j'ai pu faire dans le Shanxi. Mais je parlerais de la même façon de Segalen, de grands romans chinois qui ont eu autant d'importance que la peinture chinoise. Je pense que, c'est dans ce sens-là que la phrase de Proust est un peu vraie. Pour moi, par exemple, qui ne suis allé qu'une fois à Guilin, il y a des peintures Song qui représentent beaucoup plus Guilin pour moi que ce que j'ai pu en voir. Voilà, nous avons les stéréotypes qui sont ces peintures.

- Xu: Je trouve que le temps chez vous, c'est plutôt un temps vécu. Car votre écriture est en effet issue de la mémoire et des souvenirs. Vous retracez le passé, la vie vécue.
- P.-J.R: C'est vrai que le souvenir pour moi correspond au temps qui n'est que l'accumulation de souvenirs et d'images que j'ai engrangés. Ce n'est pas du tout un temps abstrait, ni un temps philosophique, ni un temps physique, c'est un temps sentimental et personnel.
- Xu: Comme vous, vos personnages font beaucoup de voyages, ils se déplacent souvent. Cela nous laisse une impression de mouvement, de va-et-vient. En fait, c'est une écriture rythmique et active. Il y a aussi un lien étroit entre voyage et écriture. Michel Butor a dit: "Voyager, c'est écrire. Ecrire, c'est voyager." Michel Butor, Répertoire 4, Minuit, 1974, p.10.
- P.-J.R: Je suis tout à fait en accord avec la formule de Michel Butor. D'abord, pour reprendre le premier thème de ce que vous m'avez dit, c'est vrai que mes personnages se déplacent énormément, parce que j'ai moi-même beaucoup voyagé. Lorsque j'ai dit qu'il y avait deux choses qui étaient importantes pour moi, c'étaient la femme et l'écriture, j'aurais pu ajouter les voyages. Ce n'est pas vraiment ça, parce que les voyages en fait nourrissent l'écriture. Je me rends compte que je ne voyage pas, je ne regarde pas un musée, je n'écoute pas une musique sans me demander ce que je pourrai en retirer sur le plan réel. Donc, les voyages font véritablement partie de mon écriture. Depuis des années, chaque fois que je suis en voyage, je prends des tas de notes. Tout ça nourrit mon écriture. Donc, mes voyages sont une grande partie de mon écriture. Alors de la même manière que j'ai besoin de parler d'un tableau de la Renaissance ou d'une fresque du XIXe siècle dans une horrible chapelle du XIXe siècle pour telle ou telle chose, j'ai besoin aussi de parler de Prague, de Pékin, de Rome. Il y a des lieux qui pour moi sont des lieux aussi importants que la France. Je pense que Londres, Florence, Pékin ont été des lieux fondamentaux pour moi. Rome aussi.
- Xu: On remarque que l'espace chez vous est très vaste, parce qu'on est tantôt en Europe, tantôt en Amérique, tantôt en Asie, tantôt en Afrique.
- P.-J.R: C'est mon univers que je raconte. Ce sont les lieux que je connais et les lieux qui ont compté pour moi. Je crois que, d'une manière plus générale, et j'aurais dû le dire dès le début, lorsque vous parlez du personnage qui cherche un sujet de livre, mes sujets de livres sont très souvent inspirés par un lieu. C'est un lieu qui détermine le livre, l'histoire vient ensuite et les personnages viennent après. Mais c'est d'abord le lieu.
- Xu: L'intertextualité occupe une place importante dans votre oeuvre où vous avez cité beaucoup d'écrivains et un grand nombre de leurs ouvrages. Vous êtes à la fois lecteur et créateur puisque vous lisez, et que vous écrivez. Je crois que la lecture et l'écriture représentent deux piliers importants dans votre vie.
- P.-J.R: Oui, je ne peux pas vivre sans livre. Donc, lire des livres, posséder des livres, accumuler des livres, des références, des matériaux, ça fait partie de mon écriture.

Certains de mes personnages sont libraires. J'ai écrit un livre qui s'appelait Mémoires secrets pour servir à l'Histoire de ce siècle, dans lequel il y avait un tas de personnages qui étaient des bibliophiles, des libraires. Je crois que c'est une métaphore. Les livres, c'est tout ce qui nous est ouvert, tout ce qui nous est donné. Et j'ai besoin de lire, j'ai besoin de citer.

- Xu: Est-ce que vous vouliez montrer que vous étiez influencé par certains écrivains ou inspiré par certains ouvrages? Vous aviez peut-être l'intention de souligner le rôle d'écrivain qui pourrait être considéré comme un personnage vivant?
- P.-J.R: C'est plutôt ça. Dans certains cas, il y a des personnages d'écrivains qui sont des personnages vivants, par exemple, Segalen dans Le Sac du Palais d'Été. Mais la plupart du temps, c'est pour montrer que ces gens-là font partie de mon univers, que de la même façon je regarde Rome de ma fenêtré s'agit de la fenêtre de son bureau dans la Villa Médicis., et que de la même façon j'ouvre Stendhal.
- Xu: Paul Morand a dit dans Venises: "La vérité ne se trouve que dans les oeuvres d'imagination." Et dans votre oeuvre, vous avez mêlé le réel avec l'imaginaire.
- P.-J.R: Oui, mais la réalité est aussi hors des oeuvres d'imagination. Simplement j'aime bien mélanger le réel et l'imaginaire dans mes livres, parce que c'est ma manière de passer d'un sujet à l'autre, de passer du vrai au faux, du réel à l'imaginaire. Je ne dirais pas que la réalité est seulement dans l'imagination, cela je ne le crois pas.
- Xu: Est-ce que vous avez l'intention de faire une recherche sur l'écriture?
- P.-J.R: Non, sûrement pas. La recherche sur l'écriture ne m'intéresse pas. Ce qui m'intéresse, ce sont deux éléments dans l'écriture. Pendant longtemps, ça a été la construction de la technique de mes livres: arriver à faire une construction très rigoureuse, très habile. Je faisais des fiches, des tableaux, etc. Je me désintéresse de ça. Maintenant, ce qui m'intéresse plutôt dans les livres, dans les romans, et sûrement dans ce que je fais en ce moment, c'est une approche plus poétique de l'écriture. J'arrive à m'intéresser plus à la poésie dans le roman. J'ai seulement publié deux recueils de poésie. Mon travail en ce moment, c'est un gros travail poétique s'agit de Retour d'Hélène., mais ce n'est pas un travail de recherche.
- (D'après l'entretien avec P.-J. Remy)

Bibliographie

1. Ouvrages de l'auteur:

Et Gulliver mourut de sommeil, Julliard, 1962 et 1989.

Midi ou l'attentat, Julliard, 1963 et UGE, 10/18, n°1407, 1981.

Gauguins à gogo, [Raymond Marlot], Denoël, 1971 (coll. "Super Crime Club").

Le Sac du Palais d'Été, (Prix Renaudot 1971), Gallimard, 1971 et "Folio" n°1920.

Les Suicidés du printemps, [Raymond Marlot], Denoël, 1972 (coll. "Super Crime Club").

Urbanisme, Gallimard, 1972.

Une Mort sale, Gallimard, 1973.

La vie d'Adrian Putney, poète, La Table Ronde, 1973 et "Folio" n°1105.

Ava, Gallimard, 1974.

Mémoires secrets pour servir à l'Histoire de ce siècle, Gallimard, 1974.

La Mort de Floria Tosca, Mercure de France, 1974.

Rêver la vie, Gallimard, 1975.

La Figure dans la pierre, Gallimard, 1976.

Les Enfants du parc, Gallimard, 1977.
Chine, un itinéraire, Orban, 1977.
Si J'étais romancier, Garnier, 1977.
Les Nouvelles Aventures du chevalier de la Barre, Gallimard, 1978.
Cordelia ou l'Angleterre, Gallimard, 1979.
Don Giovanni Mozart-Losey, Albin Michel, 1979.
Orient-Express 1, Albin Michel, 1979 et "J'ai lu" (2 vol.) n°1152 et 1153.
Pandora (Prix Alexandre Dumas 1981), Albin Michel, 1980.
Salut pour moi le monde, Gallimard, 1980.
La Petite Comtesse, Le Signe, 1980.
Un Voyage d'hiver, Gallimard, 1981.
Don Juan, Albin Michel, 1982.
Callas, une vie, Ramsay, 1978 et 1982.
Mata-Hari, [Jean-René Pallas], Albin Michel, 1983.
Le Dernier été, Flammarion, 1983 et "J'ai lu" n°1882.
Comédies italiennes, Flammarion, 1984 et "Poche" n°6548.
Orient-Express 2, Albin Michel, 1984.
Le Vicomte épinglé, Mercure de France, 1985 (coll. "Crime Parfait").
La Vie d'un héros, Albin Michel, 1985.
Une Ville immortelle (Grand prix du roman de l'Académie française 1986), Albin Michel, 1986 et "Poche" n°6402.
Des Châteaux en Allemagne, Flammarion, 1987 et "Poche" n°6578.
Musiques, Fixot, 1987.
Annette ou l'éducation des filles, Albin Michel, 1988 et "J'ai lu" n°2685.
Bastille: rêver un opéra, Plon, 1989.
Toscane, Albin Michel, 1989 et "Poche" n°7301.
Covent Garden, Sand-Tchou, 1989 (coll. "Les hauts lieux de l'Opéra").
Chine (Prix littéraire "Amerigo Vespucci 1991"), Albin Michel, 1990.
Pays d'âge, Maeght, 1991 (coll. "Arte").
De la Photographie considérée comme un assassinat, Albin Michel, 1991 et "Poche" n°13515.
L'Autre éducation sentimentale, Odile Jacob, 1991.
Algérie, bords de Seine, Albin Michel, 1992.
Qui trop embrasse, Albin Michel, 1993.
Un Cimetière rouge en Nouvelle-Angleterre, Albin Michel, 1994 et "Poche" n°13953.
Londres: un ABC romanesque et sentimental, Jean-Claude Lattès, 1994.

Désir d'Europe, Albin Michel, 1995.
Le Rose et le Blanc, Albin Michel, 1997.
Mes grands Bordeaux, Albin Michel, 1997.
Retour d'Hélène, Gallimard, 1997.
Aria di Roma, Albin Michel, 1998.
La nuit de Ferrare, Albin Michel, 1999.
Demi-siècle, Albin Michel, 2000.

2. Quelques ouvrages de collaboration et articles de presse de l'auteur:

Préface de *Stèles* de Victor Segalen, Gallimard, 1973.
 Préface de *Voyage* de Jean-Paul Caracalla, Olivier Orban, 1981.
 Préface de *Le siège de Calais*, Desjonquères, 1983.
 Collaborateur avec Charles Dupêchez dans *Histoire de l'Opéra de Paris: Un siècle au palais Garnier:1875*, Perrin, 1984.
 "A mes amies italiennes", *Madame-Figaro*, 16 septembre 1995, n°5887, p.9. "En avant la musique", *Le Figaro-Magazine*, 24 décembre 1999, n°17221, supp. n°1000, p.60.

3. Quelques références de presse sur l'auteur:

- Sur Le Sac du Palais d'Été:

ORMESSON (Jean d'), "Vers un renouveau" *Nouvelles Littéraires*, 8 octobre 1971, p.8.
 PIATIER (Jacqueline), "Le Sac du Palais d'Été, de Pierre-Jean Remy", *Le Monde*, 5 novembre 1971, p.17.
 JUIN (Hubert), "Le dedans du labyrinthe", *Lettres Françaises*, 10 novembre 1971, p.4.
 PIA (Pascal) "Révolutions culturelles et autres ...", *Carrefour*, 17 novembre 1971, pp.16-17.
 VALMONT (Jacques), "Pierre-Jean REMY: Le Sac du Palais d'Été", *Aspects de la France*, 18 novembre 1971, p.13.
 BLOCH-MICHEL (Jean), "Le Sac du Palais d'Été, de Pierre-Jean Remy", *La Gazette Littéraire*, 20-21 novembre 1971.

BONNIER (Henry), "A l'ombre de Segalen: Le Sac du Palais d'Eté Par Pierre-Jean Remy",

Méridional de France, 21 novembre 1971.

GASCHT (André), "Pierre-Jean REMY: un puzzle sur la Chine à l'ombre d'un grand oublié: Segalen",

Le Soir, 24 novembre 1971.

MAURIAC (Claude), "De Segalen à Pierre-Jean Remy, Prix Renaudot", *Le Figaro*, 26 novembre 1971.

CLUNY (Claude-Michel), "Les tiroirs de Pékin", *Magazine littéraire*, n°58, novembre 1971.

CLERVAL (Alain), "Entretien avec Pierre-Jean Remy", *La Quinzaine littéraire*, n°130, 1^{er} déc.1971, pp.7-8.

- Sur Mémoires secrets pour servir à l'Histoire de ce siècle:

POIROT-DELPECH (Bertrand) "Les "grands corps" ont-ils une âme? Mémoires secrets pour servir à l'Histoire de ce siècle, de Pierre-Jean Remy", *Le Monde*, 11 octobre 1974, p.19.

KANTERS (Robert), "Les liaisons dangereuses de Pierre-Jean Remy" *Le Figaro littéraire*, 12 octobre 1974, p.15.

- Sur Rêver la vie:

POIROT-DELPECH (Bertrand), "Une question qui laisse pantois.

Rêver la vie, de Pierre-Jean Remy", *Le Monde*, 19 septembre 1975, p.13.

PIA (Pascal), "De pères en fils", *Carrefour*, 30 octobre 1975, pp.12-13.

- Sur La Figure dans la pierre:

ANEX (Georges), "Ce que vivre veut dire", *Journal de Genève*, 3-4 juillet 1976.

BONCENNE (Pierre), "Pierre-Jean Remy s'explique"

[entretien avec Pierre Boncenne], *Lire*, n°25, septembre 1977, pp.28-48.

- Sur Les Enfants du parc:

POIROT-DELPECH (Bertrand), "Les Enfants du parc, de Pierre-Jean Remy", *Le Monde*, 23 novembre 1977, pp.19-22.

BOSQUET (Alain), "Pierre-Jean Remy: Les Enfants du parc", *La Nouvelle Revue Française*,

n°298, novembre 1977, pp.131-133.

CLERVAL (Alain), "Le Vertige de l'ubiquité", *La Quinzaine littéraire*, N°266, 1^{er} nov.1977, p.12.

- Sur Orient-Express 1:

ROUQUETTE (Hélène), "Pierre-Jean Remy ou l'écriture nécessaire", *Sud Ouest*, 22 juin 1979.

PIATIER (Jacqueline), "Orient-Express, un feuilleton distingué", *Le Monde*, 29 juin 1979.

- Sur Cordelia ou l'Angleterre:

COSTAZ (Gilles), "A l'ombre des jeunes filles en boutons", *Le Matin*, 24 octobre 1979.

ROLLIN (Gabrielle), "La Fureur d'écrire de Pierre-Jean Remy" *Le Monde*, 2 novembre 1979, pp.11-13.

GOURY (Gérard-Humbert), "Pierre-Jean Remy, une boulimie d'écriture", *Magazine littéraire*, février 1980.

- Sur Don Juan:

EZINE (Jean-Louis), "C'est Don Juan qu'on assassine!" *Nouvelles littéraires*, 9 juin 1982, p.27.

POULET (Robert), "Un "Don Juan" de plus", *Rivarol*, 17 juin 1982, p.11.

TURCKHEIM (Hélène de), "Les héritières de Don Juan", *Le Figaro*, 22 juin 1982.

NOURISSIER (François), "L'oeil froid du vrai libertin", *Le Figaro-Magazine*, 3 juillet 1982.

AMETTE (Jacques-Pierre), "Le marathon Pierre-Jean Remy", *Le Point*, n°512, 12 juillet 1982, p.69.

BONNIER (Henry), "Histoire d'un mythe", *La Dépêche*, 18 juillet 1982.

BAZIN (Hervé), "Don Juan ou la mort d'un fantôme", *Le journal du Dimanche*, 25 juillet 1982, p.8.

DUCOUT (Françoise), "Du nouveau sur Don Juan", *Elle*, 28 juillet 1982, pp.23-24.

PIATIER (Jacqueline), "Le "Don Juan" de Pierre-Jean Remy, un héros de papier", *Le Monde*, 6 août 1982.

FAVRE (Yves-Alain), "Romans du pouvoir et de la passion", *La Revue universelle des faits et des idées*, août-septembre 1982, pp.57-58.

FOLLY (Jeanne), "Pierre-Jean Remy s'épanche", *Libération*, 2 décembre 1983, p.29.

- Sur Orient-Express II:

GAUTHEYROU (Michelle), "Les rêves ferroviaires de Pierre-Jean Remy", *Le Figaro*, 7 juillet 1984.

BONA (Dominique), "Pierre-Jean Remy: du côté de chez Pullman", *Le Quotidien de Paris*, 1984.

- Sur La Vie d'un héros:

BARONIAN (Jean-Baptiste), "Pierre-Jean Remy: 700 pages de plus", *Le Vif* (Bruxelles), 12 septembre 1985.

GENEVOIX (Sylvie), "La Vie d'un héros, en quête du père", *Madame Figaro*, 21 septembre 1985. p.53.

SIPRIOT (Pierre), "La musique de la mort" *Le Figaro*, 23 septembre 1985.

COMBEROUSSE (Françoise de), "Un feuilleton à grand spectacle", *France-Soir*, 1^{er} octobre 1985.

MAIRE (Monique), "La Vie d'un héros de Pierre-Jean Remy", *Le Chirurgien dentiste de France*, n°307, 3 octobre 1985, pp.65-66.

BONA (Dominique), "Pierre-Jean Remy au coeur de sa nuit", *L'Express*, 18 octobre 1985.

NOURISSIER (François), "L'enivrement romanesque de Pierre-Jean Remy", *Le Figaro-Magazine*, 26 octobre 1985.

BROCHIER (Jean-Jacques), "Comment va le monde, Monsieur?" *Magazine littéraire*, octobre 1985.

CLERVAL (Alain), "Pierre-Jean Remy: la Vie d'un héros", *La Nouvelle Revue Française*, jan.1986, pp.94-96.

- Sur Une Ville immortelle:

BURGUET (Frantz-André), "Un Don Juan de l'écriture", *Le Monde*, 10 octobre 1986, p.16.

BOISDEFFRE (Pierre de), "Pour un portrait de Pierre-Jean Remy", *Revue des Deux Mondes*, juillet-août 1988, pp.168-171.

- Sur Annette ou l'éducation des filles:

- POURRILLON-JOURNIAC (Anne), "Pierre-Jean Remy: gloire à Balzac", *Sodimanche*, 28 août 1988.
- PUDLOWSKI (Gilles), "Pierre-Jean Remy: Annette et les hommes", *Le Point*, 5 septembre 1988, n°833, p.94.
- LIEDEKERKE (Arnould de), "Annette s'en va en guerre", *Le Figaro-Magazine*, 10 septembre 1988.
- GUTH (Paul), "Annette ou l'éducation des filles par Pierre-Jean Remy", *Voix du Nord*, 20 septembre 1988.
- BOSQUET (Alain), "La génération sans but", *Magazine littéraire*, octobre 1988.
- BRINCOURT (André), "P.-J. REMY: Pouvoirs et sortilèges des héros romanesques", *Le Figaro*, 17 octobre 1988.
- MARI (Hervé), "La passion selon Pierre-Jean Remy", *Nice Matin*, 23 octobre 1988.
- " L'Académie française a reçu M. Pierre-Jean Remy " 1(discours de P.-J. Remy et de Jacques de Bourbon Busset) *Le Monde*, 19-20 mars 1989, pp. 9-12.

- Sur Toscanes:

- BALAVOINE (Roger), "Amours déçus en Toscane", *Paris Normandie*, 25 août 1989.
- NEUHOFF (Eric), "Le Voyageur italien" *Madame Figaro*, 9 septembre 1989.
- PUDLOMSKI (Gilles), "Confessions à l'italienne" *Le Point*, n°887, 18 septembre 1989.
- BRINCOURT (André), "Pèlerinage au singulier et au pluriel", *Lyon Figaro*, 25 septembre 1989.

- Sur De la Photographie considérée comme un assassinat: MARTIN (Daniel), "Les plaisirs d'un dandy", *Dimanche*, 1^{er} septembre 1991.

- BERRUER (Pierre), "En noir plus qu'en couleur", *Ouest France*, 16 septembre 1991.
- MARTIN (M.-J.), "Les poubelles du beau Londres", *Nice Matin*, 28 septembre 1991.
- BREHAL (Nicolas), "Les passions de Pierre-Jean Remy", *Officiel*, n°766, eptembre 1991.
- CESSOLE (Bruno de), "Les nouveaux mystères de la chambre noire", *Critique*, 7 octobre 1991, p.4.

- Sur Algérie, bords de Seine:

- JACOB (Alain), "Un énarque à Oran", *Le Monde*, 4 septembre 1992.
- BONA (Dominique), "Roman pour initiation", *Le Figaro*, 14 septembre 1992.

BOSQUET (Alain), "Pierre-Jean Remy: l'ENA, le FLN, l'OAS", *Le Quotidien*, 23 septembre 1992.

BILLARD (Pierre), "L'Algérie de Pierre-Jean Remy", *Le Point*, septembre 1992.

DEBERNARD (Jean), "La demi-soeur et les faux frères", *Midi Libre*, 7 octobre 1992.

BONCQUEMONT (Michèle), "La fureur d'écrire", *La Croix du Midi*, 18 octobre 1992.

- Sur Le Rose et le Blanc:

SAINT VINCET (Bertrand de), "Pierre-Jean Remy: Beylissimo!", *Le Figaro-Magazine*, n°16395, 3 mai 1997, p.128.

NOURISSIER (François), "Le dernier romantique", *Le Point*, n°1288, 26 mai 1997, p.102.

ANNE (Pons), "Allons enfants de l'utopie!", *L'Express*, n°2397, 12 juin 1997, p.126.

TURCKHEIM (Hélène de), "Pierre-Jean Remy, l'amoureux des livres", *Madame Figaro*, n°16432, 14 juin 1997, p.30.

- Sur Aria di Roma:

MICHEL (Jean-Baptiste), "L'Opéra Rémy" *L'Express*, n° 2476, 17 décembre 1998, p.132.

- Sur La nuit de Ferrare:

NOURISSIER (François), "Pierre-Jean Rémy, voleur de légendes", *Le Figaro-Magazine*, n°17055, 12 juin 1999, p.130.

PUDIOWSKI (Gilles), "En passant par Ferrare", *Le Point*, n°1399, 9 juillet 1999, p.90.

RINALDI (Angelo), "La mort en ce jardin", *Le Nouvel Observateur*, 8-14 juillet 1999, p.96.

4. Quelques références citées:

ARAGON Louis, *Le Fou d'Elsa*, Gallimard, 1963.

BALZAC Honoré de, *Oeuvres de Balzac* XV.

La Comédie humaine, Pléiade, t.IX, XXVIII, Gallimard, 1950.

Lettres à l'Etrangère II, Calman-Lévy.

- Lettres à Mme Hanska, Delta, 1967, tome 1.
- La Femme de trente ans .
- Carnets, Gallimard, 1951, tome II.
- BARTHES Roland, Mythologies, Seuil, "Point", 1957.
- Le Grain de la voix, Seuil, 1981.
- Préface d'Essais critiques, Seuil, "Point", 1964.
- BATAILLE Georges, Oeuvres Complètes, t.III, Gallimard, 1971.
- BAUDELAIRE, "Salon de 1859", Oeuvres complètes II, Pléiade, 1975.
- Les Fleurs du Mal, "Poche", 1972.
- BOURBON BUSSET Jacques de, "L'Académie française a reçu M. P.-J. Remy", Le Monde , 19-20 mars 1989.
- BRECHT Bertolt, Ecrits sur le théâtre II, L'Arche, 1967.
- DE CESSOLE Bruno, "Jules Romains: une trajectoire éblouissante", Figaro, le 12 février 1993.
- BUTOR Michel, Répertoire I, Minuit, 1960.
- Répertoire II, Minuit, 1964.
- Entretien avec M. Sicard, Le Magazine Littéraire, n°110, Mars 1976.
- 1CHAMPIGNEULLE Bernard, Histoire de la musique, PUF, 1978.
- CHENG François, Vide et plein, Seuil, "Point", 1991.
- CLAUDEL Paul, Oeuvres en prose, Gallimard, Pléiade.
- Théâtre II, Gallimard, Pléiade, 1967.
- L'Oeil écoute, Pléiade, Oeuvres en prose .
- Oeuvres complètes, T. XVII .
- Préface à l'album "Chine" de Hélène Hoppenot, cité dans Paul Claudel de M.J.Gillet-Maudot, Gallimard, 1966.
- "Avertissement au Soulier de Satin", Théâtre II.
- CLERVAL Alain, Entretien avec P.-J. Remy 1^{er} décembre 1971, La Quinzaine Littéraire.
- CORTANE Gérard de, "Une littérature de l'envahissement", Magazine littéraire, n° 362, février 1998.
- DIDEROT Denis, "Salon de 1765", Oeuvres complètes, Assèzat-Tourneux, t.X.
- DUFFRENNE Mikel, Esthétique et philosophie, tome II, Klincksieck, 1976.
- ELUARD Paul, La Vie immédiate, Oeuvres complètes, tome 1.
- 1FERNANDEZ Dominique, Le Rapt de Ganymède, Grasset, "Poche", 1989.
- FERNANDEZ Ramon, Proust ou la génération du roman moderne, Grasset, 1974.
- FLAUBERT Gustave, La Tentation III.
- Correspondance, Pléiade, tome 1.
- GABRIEL Léon, "A propos du Sac du Palais d'Eté", dans Provençal, 23 novembre

1971.

GENEVOIX Sylvie, "La Vie d'un héros en quête du père", Madame Figaro, 21 septembre 1985.

GIDE André, Journal des Faux-Monnayeurs, Gallimard, 1927.

Romans, Gallimard, Pléiade, 1962.

Oeuvres complètes, V X.

Les Faux-Monnayeurs, "folio".

GRACQ Julien, En lisant, en écrivant, José Corti, 1982.

HAMON Philippe, Expositions, José Corti, 1989.

"Qu'est-ce qu'une description?" Poétique, n°12, 1972.

HOLDERLIN, Poèmes, Montaigne, 1943.

HOOG Armand, Le Temps du lecteur, PUF, 1975.

KAFKA, Journal, Grasset, 1965.

LACAN, Le Séminaire I, Seuil, 1977.

LAURENT Jenny, "La Stratégie de la forme", Poétique, n°27, 1976.

LE CLEZIO J.-M.G., L'Extase matérielle, Gallimard.

LIEDEKERKE Arnould de, "Annette s'en va t'en guerre", Figaro-Magazine, 10 septembre 1988.

MALRAUX André, L'Homme précaire et la littérature, Gallimard, 1977.

Discours du 21 juin 1936, dans Commune, n°37, septembre 1936.

Les Noyers de l'Altenburg, Gallimard, 1951.

L'Espoir, Gallimard, Folio, 1937.

Les Voix du silence, Gallimard, 1951.

La Condition humaine.

MANN Thomas, La Montagne magique, Arthème Fayard, "Poche", 1992.

MATHIAS Paul, "Patience de l'art, patience de la pensée", Critique, Mai 1991.

MICHAUX Henri, Un Barbare en Asie, Gallimard.

Passages, 1950.

MOSS Armand, Baudelaire et Delacroix, A.G. Nizet, 1973.

NERVAL Gérard de, Aurélia, Minard, 1965.

Voyage en Orient I, II, Garnier-Flammarion, 1980.

NOURISSIER François, "Pierre-Jean Remy, voleur de légendes", Le Figaro-Magazine, n°17055, 12 juin 1999.

PIAT Jean-Bernard, Guide du mélomane averti, L.G.F. "Poche", 1992.

PICON Gaëtan, L'Ecrivain et son ombre, Gallimard, 1953.

L'Usage de la lecture, t.II, Mercure de France, 1961, 1979.

"Découvrons Victor Segalen", Mercure de France, 1955.

Histoire des littératures III, Gallimard, 1958.

- La Vérité et les mythes, Mercure de France, 1979.
- POUILLON Jean, Temps et roman, Gallimard, "Tel", 1993.
- PROUST Marcel, La Prisonnière, Pléiade, Gallimard, 1954, 1988.
- Le Temps retrouvé, Gallimard, Pléiade, 1947, 1954.
- Correspondance, V.10,14, Plon.
- Le Côté de Guermantes II, Pléiade, 1954.
- A l'Ombre des jeunes filles en fleurs, Pléiade 1, 1954.
- A la Recherche du temps perdu, tome 1.
- REICHELBERG Ruth, Etude sur le thème de l'exil d'Israël dans le théâtre et l'oeuvre exégétique de Claudel, A. G. Nizet, 1976.
- REMY Pierre-Jean, Entretien du 2 juillet 1993.
- Entretien du 11 janvier 1996.
- Préface dans Voyage de Jean-Paul Caracalla, Olivier Orban, 1981.
- Propos recueillis par Jeanne Folly dans Libération, le 2 décembre 1983.
- REY Pierre-Louis, Le Roman, Hachette, 1992.
- RICOEUR Paul, Temps et Récit, Seuil, 1983.
- "L'identité narrative", Esprit, juillet-août 1988.
- RIMBAUD Arthur, Poésies, Gallimard, 1973.
- ROBBE-GRILLET Alain, Pour un nouveau roman, Minuit, 1963.
- "Istanbul, rêve de pierres", dans Voyage de Jean-Paul Caracalla, Olivier Orban, 1981.
- SAND George, Consuelo, Aurore, 1983, tome 1.
- SARTRE Jean-Paul, L'Etre et le Néant, Gallimard, 1943.
- L'Imaginaire, Gallimard, 1940.
- Qu'est-ce que la littérature?, Gallimard, 1948, "folio".
- SCHNEIDER M, Baudelaire, les années profondes, Seuil, 1994.
- SEGALEN Victor, Stèles, Peintures, Equipée, Club du Meilleur Livre, Paris, 1955.
- Lettres de Chine, Plon, 1967.
- Equipée, Gallimard, 1983.
- SIPRIOT Pierre, "La Musique de la mort", Le Figaro, 23.9.85.
- SOLLERS Philippe, Propos cité par Pierre Brunel
- Dans Butor l'emploi du temps, PUF, 1995.
- STENDHAL, Lamiel, Folio, Gallimard, 1983.
- Voyage en Italie, Pléiade, Gallimard, 1973.
- Notes d'un dilettante, "Journal de Paris", 15 octobre 1824.
- Mélange d'art, Le Divan, 1932.
- STEWART Philip, Le Masque et la parole, José Corti, 1973.
- TAMULY Annette, Julien Green à la recherche du réel, Naman de Sherbrooke, Québec.

TARDIEU Jean, Le Miroir ébloui, Gallimard, 1993.

VAN De Ghinste J., Rapports Humains et communication dans A la recherche du temps perdu, A.G.Nizet, Paris, 1975.