

ASSOCIATION JULES & JIM



RENCONTRES INTERNATIONALES

JULES & JIM

AUTOUR D'HENRI-PIERRE ROCHÉ

ÉCOLE DE BEAUVALLON
DIEULEFIT
LES 4, 5 ET 6 JUILLET 2003

RENCONTRES

JULES ET JIM



Association
Jules & Jim

58 rue Rochon
69270 Couzon au
Mont d'Or
04 72 42 02 09

[association@jules-
et-jim.net](mailto:association@jules-et-jim.net)

*" Avaient-ils jamais rencontré ce sourire ?
- Jamais
- Que feraient-ils s'ils le rencontraient un jour ?
- Ils le suivraient."*

école de Beauvallon

Dieulefit

les 4, 5 et 6 juillet 2003

association Jules & Jim, 58 rue Rochon, F.69270 Couzon au Mont d'Or,

tel : 04 72 42 02 09 site : www.jules-et-jim.net ; mail : association@jules-et-jim.net

avec le soutien du Conseil Général de la Drôme, de la commune de Dieulefit, de l'école Beauvallon

SOMMAIRE

Présentation	p.6
Réception de Jules et Jim	p.10
Giusy De Luca : Deux Anglaises, avant et après Jules et Jim	p.22
Les 50 ans de Jules et Jim (Pascal Ory, André Dimanche, Blandine Masson, Antoine Raybaud, Marie Desplechin) :	p.39
Roché et l'Art (Giusy De Luca, André Dimanche, Scarlett Reliquet, Aline Petitier) :	p.51
Ian McKillop : About Free Spirits	p.64
Catherine DuToit : Les déboires d'un séducteur surmené	p.69
Maud Simmonot : Récits croisés : Roché, Franz et Helen Hessel	p.82
Xavier Rockenstrocy : Poétique du Journal	p.87
Anthony Freestone : présentation du polyptique Roché, Truffaut, Duchamp	p.91
Beauvallon et la guerre (Simone Monnier, Françoise Meyer, Violette Bissat et Andrée Jouvét)	p.96
Conclusion (provisoire)	p.106

Présentation

Ces premières *Rencontres Jules&Jim* furent à plus d'un titre des rencontres originales.

D'abord parce que pour la première fois se retrouvaient des personnes qui, pour des motifs très différents, s'étaient intéressées ou s'intéressaient à l'œuvre et à la personne d'Henri-Pierre Roché. Etre énigmatique, mentionné pour son rôle dans la vie culturelle du XXème siècle, mais qui, à peine découvert par la publication d'une infime partie de ses *Carnets*, se révèle un être à mille facettes montrant une personnalité complexe, au cœur de l'aventure de la modernité tout en en restant spectateur. Cinquante ans après la publication de *Jules et Jim*, on pouvait chercher à broser un portrait plus net de cet homme.

Il fallait que ces Rencontres aient lieu à l'Ecole de Beauvallon, à Dieulefit, lieu plein des miracles de son histoire, où Roché trouva refuge pendant l'Occupation. L'histoire de Roché est exceptionnelle : celle de Beauvallon aussi. Le récit que font certaines des personnes qui connurent Roché à cette époque, des élèves mais en premier lieu l'une des directrices, Simone Monnier, aux côtés de Simone Krafft et de Marguerite Soubeyran, figure tutélaire des lieux, est à la fois chargé d'émotion et de simplicité. Ces témoignages, nous les avons réunis à part – plutôt que de respecter l'emploi du temps des Rencontres. Ils sont bouleversants, à l'image de cette école.

Et Beauvallon a su renouveler la magie : il a régné pendant trois jours une atmosphère amicale –ce qui n'exclut pas la confrontation-, studieuse –des communications sont de haut niveau- mais aussi joyeuse.

Nous avons lancé un appel à toutes les personnes susceptibles de venir porter une contribution à un homme qui reste malgré tout méconnu et qui de plus est vite sujet à polémique. Certaines personnes ont fait défaut, pour des raisons professionnelles. Manquaient ainsi – alors que leur présence aurait éclairé des ombres de Roché – Karin Ferroud, Linda Ashton, par exemple. La plus mauvaise surprise fut le désistement pour cause d'opération de Stéphane Hessel, qui n'a pas manqué de nous téléphoner pour dire combien il regrettait de ne pouvoir être avec nous. Un sentiment réciproque.

D'autres, heureusement, étaient là : certains comme curieux, ayant choisi de n'être que spectateurs engagés, mais sans formaliser une communication : Jean Roché, le fils d'Henri-Pierre Roché, a assisté aux Rencontres et est intervenu dans les débats. Catherine Stahly-Mougin était présente aussi, et ses paroles, même hors micro, étaient passionnantes. D'autres ont utilisé différentes formes d'interventions : des plus universitaires aux plus libres. Nous avons pu ainsi entendre :

Le samedi matin, Philippe et Scarlett Reliquet, auteurs de *Henri-Pierre Roché, L'Enchanteur Collectionneur*, Giusy de Luca de l'Université de Palerme. Et Pierre Capretz, de l'université de Yale (USA) a, malgré une technique défaillante, présenté comment *Jules et Jim* pouvait être un support d'apprentissage du français pour les étudiants américains !

Le samedi après-midi, une table ronde « Les cinquante ans de *Jules et Jim* » animée par Pascal Ory, professeur d'Histoire à la Sorbonne, réunissait André Dimanche, Blandine Masson, Antoine Raybaud qui ont fait l'édition des *Carnets* de Roché et du *Journal d'Helen*, tous deux publiés par les soins d'André Dimanche, et Marie Desplechin, écrivain, et auteur d'un article sur *Jules et Jim*. Les textes de Roché et d'Helen Hessel étaient lus par Catherine Goffaux.

Le dimanche matin, une autre table ronde : « Roché et l'art », animée par Giusy de Luca, avec André Dimanche, Scarlett Reliquet et Aline Petitier, auteur d'un article fort pertinent sur Roché, *Le métier d'amateur*, dans la revue *L'Inactuel*. Puis Anthony Freestone, plasticien, a présenté son polyptyque.

Enfin, le dimanche après midi, Ian Mckillop, de l'université de Sheffield, présentait son livre *Free Spirits*, Catherine DuToit (de l'université de Stellenbosch,, Afrique du Sud) expliquait les déboires de Don Juan, Maud Simonnot intervenait sur les récits croisés de Roché, Franz et Helen Hessel (à partir d'un travail réalisé à l'Université de Bourgogne) et Xavier Rockenstrocy sur la poésie du *Journal* de Roché.

On le verra en lisant le compte rendu de ces Rencontres : certaines communications sont plus élaborées que d'autres. Ce que nous voulions à tout prix, c'est que ces Rencontres soient de vraies rencontres. Et ce fut le cas : la transcription des interventions en rendent peut-être compte. Il manquera toujours la séance de cinéma du vendredi soir. Car à Dieulefit, il y a un cinéma, le Labor, extraordinairement géré par Pierre Martin qui n'a pas eu peur de programmer, au début de la saison estivale, *Jules et Jim*, un film en noir et blanc, vieux de quarante ans ! La salle était bondée ! Et les débats commencèrent dès la fin de la séance.

Il manquera encore cet apéritif offert par Isabelle Cassard et sa Librairie PréTexte, dans un jardin clos tout contre la librairie, et où les boissons rafraîchissantes au gingembre ont permis de poursuivre les discussions entamées plus tôt, dans la salle des fêtes, dans laquelle s'entendirent les échos des voix de Roché et d'Helen par la voix de Catherine Goffaux .

Il manquera Beauvallon. Le lieu, bien sûr, face à la Sablière dans laquelle Etienne-Martin sculpta une vierge, avec l'aide de Roché. L'école, qui continue son travail, avec ce jour-là une exposition des travaux d'arts plastiques des élèves. Les personnes qui font vivre cet établissement et qui nous ont adoptés pour trois jours : du petit déjeuner au dîner, et à Beauvallon Qui dort dîne ! Le directeur, Jacques Besson, dont c'était les derniers jours dans cette maison, et qui a tout fait pour nous. Le personnel, qui trois jours durant a supporté nos changements d'horaires, notre mauvaise gestion des nombres et qui a fait face avec une bonne humeur à toute épreuve. Et surtout, ces personnes extraordinaires, depositaires de la mémoire de Beauvallon et qui ont donné à ces Rencontres cette dimension dont on dit qu'elle n'appartient qu'à Beauvallon : Simone Monnier (venue spécialement de Paris pour nous), en premier lieu, dont on retrouvera les interventions plus loin, ses élèves : Françoise Meyer, Violette Bissat et Andrée Jouvet. Et Michèle Soubeyran, qui, avec son mari Dadou, aujourd'hui disparu, a tant fait pour nous.

Il faudrait encore de nombreuses lignes pour remercier chaleureusement ceux et celles qui sont venus pendant ces trois jours, silencieux ou apportant des points de vue précieux (Alain Dugrand, Jean-Marc Petit, Christian Martin-Galthier, Sylviane Grimaud, Christian Bussy...) et leur enthousiasme (merci à Denise Quin, ardente militante du livre à la Bibliothèque Populaire de Dieulefit).

Ces premières rencontres sont donc les premières. D'autres suivront, ici ou là.

Xavier Rockenstrocly,
président de l'association *Jules & Jim*.

Des remerciements particuliers à Giusy De Luca, Catherine DuToit et Sylvie Fornero, sans l'énergie desquelles rien n'aurait abouti : de loin souvent, mais de très près pendant toute la préparation.

De chaleureux remerciements à Michèle Soubeyran et Jacques Besson, parce qu'ils ont été la cheville ouvrière, bien sûr, mais aussi parce que gardiens vigilants de l'esprit de Beauvallon, il nous fallait nous en montrer dignes.

Enfin, des remerciements à ceux qui ont permis financièrement la tenue de ces rencontres : l'école de Beauvallon, la commune de Dieulefit et le Conseil Général de la Drôme (particulièrement M.Cornu), qui ont mis à notre disposition salles, logements, subventions et accueil, souvent avec enthousiasme et toujours avec confiance en notre projet.

Ecole de Beauvallon, samedi matin.

Réception de *Jules et Jim*

Philippe Reliquet :

Je suis avec mon épouse l'auteur d'un ouvrage appelé *Henri-Pierre Roché, l'enchanteur collectionneur*, et disons que c'est la première biographie publiée, puisque la thèse de Xavier est une biographie très complète également. Notre livre a été publié par Ramsay en 1999. Il part assez simplement d'une thèse de doctorat es lettres qu'a faite Scarlett, mon épouse, et qui insiste davantage dans la vie de Roché sur Roché collectionneur ou plus exactement découvreur d'art au vingtième siècle. C'est un sujet sur lequel on reviendra avec elle demain, et il me semble que, et c'est un sujet sur lequel on pourra rediscuter, je crois, Roché en tant que curieux de l'art de son temps est un personnage tout à fait exceptionnel, et c'est peut-être dans le temps cet aspect de sa personnalité qui sera le plus durable. Dans des conversations que nous avons eues avec Jean Roché, le fils d'Henri-Pierre, c'est un point de vue qu'il partage également, on en reparlera.

Ceci dit, notre travail s'appuie également sur la vie de Roché et contient au début de chaque chapitre beaucoup d'éléments biographiques assez précis qui permettent de bien situer le parcours de Roché, son parcours professionnel, ou non professionnel parce que c'est quelqu'un qui n'a pratiquement jamais exercé de profession, et son parcours amoureux, qui bien entendu sous-tend son rapport à l'art, un chapitre par exemple qui montre comment sa relation à l'art commence par sa relation aux femmes. Ceci dit, aujourd'hui je vais me concentrer sur la réception de *Jules et Jim*.

Alors je vais le faire assez simplement à partir de souvenirs plutôt personnels, qui expliquent pourquoi nous nous sommes passionnés sur ce sujet, je vais donc personnaliser ce propos en parlant de notre propre réception de *Jules et Jim*, car je pense que ce roman et ce film exercent sur chacun des individus une résonance qui est plutôt personnelle. Dans la passion que nous éprouvons pour ce livre et aussi pour ce film, il entre beaucoup d'aventures personnelles. On en parle aujourd'hui comme d'un livre culte ou d'un film culte. Je pense que cela veut dire que sa réception n'est pas universelle justement, qui n'est pas le livre ou le film de tout le monde mais ceux qui ont adopté ce livre ou ce film ont une relation privilégiée avec lui. Prenez par exemple, *African Queen* de John Huston, ce n'est pas un film considéré comme un des plus grands films du cinéma mondial, mais pourtant il exerce sur certaines personnes une résonance tout à fait particulière. En ce qui me concerne, j'ai revu encore hier soir *Jules et Jim* que j'ai dû voir quarante fois, et j'éprouve encore des émotions considérables que seuls quatre, cinq films dans ma vie provoquent de la même façon.

Je voudrais commencer par un premier souvenir qui est à l'origine de l'écriture de ce livre, c'est ma première rencontre avec *Jules et Jim*, le film. Cela se passe en 1962, et à l'époque je suis étudiant à Nantes où je suis né, et avec un groupe d'amis, nous organisons une sorte de cinémathèque, qui nous permet de visionner des films qu'on ne voyait pas aussi facilement que ça dans une ville de province. On est quarante ans en arrière et à ce moment-là vous imaginez que le cinéma n'est pas du tout celui d'aujourd'hui. Xavier expliquait très bien les conditions de projection du film hier soir. Ce film de François Truffaut a été à certains égards bricolé, c'est vrai, quand on sait que tous les matins l'équipe ne savait pas si elle avait les crédits nécessaires pour terminer le film dans la semaine. Il y a certaines séquences qui sont un peu improvisées, je pense qu'elles n'ont pas été faites plusieurs fois et avec le recul on s'aperçoit que c'est une des raisons de la qualité du film parce qu'il y a une spontanéité dans

le film tout à fait extraordinaire. Truffaut a capté une spontanéité chez les acteurs qui tient au fait qu'il n'y a pas eu beaucoup de prises et qui à mon avis accentue le caractère ultra émotionnel de ce film. Donc en 1962, le film sort à Paris et dans deux salles seulement si ma mémoire est bonne. A l'époque on ne faisait que très peu de copies de film, une dizaine maximum circulent, et quand vous êtes jeune étudiant à Nantes, il faut entendre plusieurs mois pour voir le film. Et qu'est-ce que vous faites en attendant ? Vous lisez les journaux. Moi je lisais *les Cahiers du Cinéma*, à la bibliothèque municipale – je n'avais pas d'argent – c'était encore la revue de Truffaut, et on voyait qu'un film essentiel était sorti plusieurs mois avant de le voir. Et là les *Cahiers* avaient fait une rétrospective François Truffaut où il présentait ses trois films *Les Quatre cents coups*, *Tirez sur le pianiste* et *Jules et Jim* qui venait de sortir. J'ai là des souvenirs étranges, parce que pour moi François Truffaut était déjà un personnage mythique, à cause de la Nouvelle Vague, à cause de *Un certain regard sur le cinéma français*, à cause de la polémique contre Autant Lara et à cause de son hypersensibilité qui me fascinait. Et on voit arriver un petit monsieur très modeste, très timide, qui ne regardait pas le public, pour parler de son film, tout rougissant. Ce n'était pas du tout une star, et en même tant c'était quelqu'un dont on devinait la passion, qui s'exprimait sur ce ton *recto tono* qu'il avait, et qui donnait toutes sortes d'informations avec ce mélange fascinant de pudeur et d'impudeur. Il était très pudique quand il ne parlait pas directement de lui, et très impudique quand il disait des choses que d'ordinaire les hommes ne livrent pas. *La femme d'à côté*, par exemple, est un film extrêmement impudique. Quand on a présenté *Tirez sur le pianiste*, la scène où Bobby Lapointe chante *Avanie et Framboise*, le public avait applaudi devant Truffaut, qui était tellement ému qu'il était sorti. C'était quelqu'un comme ça, François Truffaut. Alors on a passé *Jules et Jim* et c'est vrai qu'il y a quarante ans, le film avait beaucoup surpris. Pourquoi a-t-il tellement surpris ? Il y a deux choses, sans doute : l'aspect moral et l'aspect écriture. Sur le plan moral, l'histoire de cette femme libre, il y a quarante ans, c'est quand même très fort et très original. Ce n'est pas une histoire banale, et on est surpris d'une telle liberté, ce qui est d'ailleurs celle que propose Roché. Comme vous le savez, cette histoire est autobiographique à 90%.

Le deuxième aspect, c'est cette forme de récit, cette insertion des actualités, des images de la première guerre mondiale, ce montage très rapide qui est aussi le style du livre, qui nous a beaucoup fascinés. On trouvait que c'était une écriture très renouvelée, c'était celle de la Nouvelle Vague qui était à ce moment-là à son apogée. On l'a tous revu deux ou trois fois, conscients qu'il s'agissait d'un film exceptionnel. Comment vient-on au film ou au livre ? Vous savez qu'à l'époque Roché était inconnu. Je rappelle comment Truffaut a découvert Roché. C'était un amoureux des livres, dans chacun de ses films il y a une séquence entre littérature et cinéma, dans *Jules et Jim*, citons la scène des images mythologiques, qui s'impriment dans l'esprit du spectateur. Dans tous ses films, on trouve au moins une séquence entre cinéma et littérature. C'est un thème obsessionnel chez Truffaut. Il aime Balzac, il les lit tous, comme on le voit très joliment dans *les Quatre cents coups*, et il fréquente les bouquinistes, parce qu'il n'a pas d'argent. Vous savez l'histoire, c'est quelques années après la parution de *Jules et Jim*, en 1953, c'est en 55 qu'à la devanture de la librairie Stock à Paris, il trouve un vieil exemplaire de *Jules et Jim*. Il trouve le titre amusant et il voit qu'il a été écrit par un écrivain de 74 ans. Il le garde et il est fasciné par ce livre, qui avait d'ailleurs eu une critique positive et un prix.

Mais c'est un livre qui est passé relativement inaperçu. Truffaut le trouve plus beau que les livres de Cocteau qui était la personne qu'il admirait le plus. A l'occasion d'une critique dans *Arts*, Truffaut cite le livre, Roché lit la critique, est bouleversé par cette allusion, une correspondance commence entre eux. Truffaut lui dit : votre livre, je l'adore, je veux en faire un film. Ils se rencontrent. A cette époque, Roché est un vieux monsieur, il habite à Meudon à côté de Paris, dans une maison extraordinaire qui surplombe la voie ferrée. Truffaut lui parle

de l'actrice qu'il veut, lui envoie une photo de Jeanne Moreau. Roché approuve le choix, puis il meurt et il ne verra pas le film. C'était un bon choix, puisque aujourd'hui quand on le voit, c'est LE film de Jeanne Moreau. Il y a des affinités entre Helen et Jeanne Moreau.

Je vais ajouter une ou deux choses. Le temps passe. Le film entraîne une réédition du livre en Folio, il est traduit dans beaucoup de langues. Mais quand je suis arrivé en Espagne, il n'y avait pas de traduction en espagnol. J'ai obtenu sa traduction en espagnol par un excellent traducteur, et j'ai pu présenter *Jules et Jim* avec sa traduction en Espagnol. Et le public est encore aujourd'hui surpris par l'insolence du film. Lire le livre et voir le film, c'est encore d'actualité.

Dans les années 1990, nous avons voué mon épouse et moi un intérêt parallèle pour Henri-Pierre Roché, moi pour ma fascination pour le film, elle parce qu'en Histoire de l'art, elle rencontrait sans cesse le nom de Roché, à propos de Duchamp, Brancusi... Et personne, pas de biographie. Le seul élément qui existait à ce moment-là, en simplifiant un peu, c'était la préface de Jean Clair pour l'ouverture de Beaubourg : un texte inachevé de Roché qui raconte sa relation avec Duchamp qu'il appelle *Victor* : un texte d'une dizaine de pages de Jean Clair, qui est intéressant, qui est évidemment assez inexact et assez incomplet, mais c'est normal, c'est une première recherche, et c'est le seul document qui décrit un peu la vie de Roché à ce moment-là. Nous faisons des recherches, j'étais assez ami avec une jeune femme qui avait été l'épouse de Jean Roché, et qui a été notre introductrice à Henri-Pierre Roché. C'est par elle que nous avons appris que l'ensemble du fonds Roché avait été cédé à Carlton Lake et que l'ensemble des manuscrits de Roché se trouvait à Austin, au Texas.

A l'époque, je suis nommé conseiller culturel à New York et, de là, nous allons souvent à Austin, où nous consultons tout le fonds Roché, manuscrits, correspondance avec des peintres, des musiciens, des gens de lettres, journaux intimes, photographies. Comme vous le savez, Roché écrivait son journal intime sur des carnets au jour le jour, Truffaut qui était absolument fanatique en a fait recopier une partie par sa secrétaire. Ce qui donnera le fameux épisode de *L'homme qui aimait les femmes*, car la secrétaire, horrifiée par ce qu'elle lisait, refusait de faire la frappe. Et pour nous, c'est la découverte de ce fonds extraordinaire et inexploité, car à ce moment-là peu de gens l'avaient lu. Sauf André Dimanche, qui commence à ce moment-là la publication d'une partie des *Carnets*. Là on s'est dit : qu'est-ce qu'on fait ? Le fond était énorme. On aurait pu traiter par exemple « Roché et la musique » : il a écrit des livrets d'opéra dont aucun n'est resté célèbre depuis, il a beaucoup aimé la musique et les musiciens, les Ballets russes, Satie, avec lequel il faisait plutôt la fête dans des banquets avec Brancusi. Leur correspondance est très drôle car ils ne manquent pas d'humour l'un et l'autre, mais c'est un sujet à soi seul. Roché et Duchamp, voilà aussi une mine à exploiter étant donné la qualité et la durée de leur relation. On a préféré montrer cette facette passionnante de la vie de Roché qui est ce rapport à l'art. C'est dans ces conditions que nous avons approfondi les choses. Je terminerai par deux réflexions, pardonnez-moi d'être un petit peu décousu mais je pense que l'on ne fait pas vraiment un colloque universitaire, mais un colloque d'amis de Roché. La première, c'est une petite critique que je ferais à Xavier car hier soir, il a fait une erreur en disant que *Jules et Jim* a été écrit à Dieulefit. Hélas, non. Il est à Dieulefit effectivement en 1943, sa maison a été réquisitionnée par les Allemands, il vient se réfugier ici, il garde ses amis à l'extérieur et notamment une certaine Jeannot qu'on retrouve dans ses écrits intimes et en août 1943, il se rend chez Jeannot à la Bastidette près d'Albi, et c'est là qu'il écrit *Jules et Jim*, en quarante jours très exactement, dans la passion. Il dit « j'écris passionnément, je travaille très fort à *Jules et Jim*, c'est passionnant, c'est un dur et doux effort, cela coule aisément, comme du sang d'une bonne coupure ». C'est dans ses *Carnets*, le 6 et 13 août 1943, donc c'est très précis. Une fois que c'est terminé, il revient ici à Dieulefit, et il va passer des années à polir et à repolir son ouvrage. Le livre sera publié 10 ans après grâce à Jean Paulhan chez Gallimard.

Une petite anecdote par laquelle je voudrais terminer que je trouve jolie et triste à la fois, un autre génie dans le siècle, c'est pour moi André Breton. Il y a des points communs entre eux, entre autre la clairvoyance. C'est incroyable qu'à 23, 24 ans André Breton soit le conseiller de Doucet et lui dise d'acheter *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso parce que c'est l'œuvre du siècle. Il découvre Picabia avant tout le monde, c'est fascinant que sans aucune formation artistique, il sache avant tout le monde ce qui est important. D'ailleurs il y a dans *Jules et Jim* quelqu'un qui pourrait être André Breton : « celui-là, il sait avant les autres ce qui sera important ». Roché est quelqu'un comme ça, dans son rapport à l'art, il a la prescience, il achète des dessins de Picasso en 1904, alors que personne n'en achète, des Braque en 1907, il a découvert énormément de gens avant qu'ils ne soient célèbres, et sa collection, si elle avait été gardée aurait une valeur inouïe. Il entre en contact avec Breton, ils se voient à différentes reprises et d'ailleurs Roché lui montre sa collection qui était rue Arago à Paris, Breton est très fasciné par elle, en particulier par les poupées hopi, une amitié se crée.

Une anecdote un peu triste : en 1953, Roché lui envoie son livre avec une dédicace du genre « au nom de notre amitié »... Lors de la vente de la collection de Breton, je suis allé voir ses livres, j'ai trouvé l'exemplaire de *Jules et Jim* avec la dédicace, il n'était pas coupé jusqu'au bout...

Xavier Rockenstrocly :

Merci, Philippe. Une petite réponse, quand même. Ce qui se passe à Dieulefit, avant la Bastidette, c'est l'écriture d'un texte de six pages qui s'appelle *Une amitié*, qui est la matrice de *Jules et Jim*, c'est ce texte qui lance l'écriture. J'aime beaucoup l'écriture en quarante jours, c'est Stendhal, et après, c'est du Flaubert, c'est à la tâche, j'en enlève un, j'en mets un autre à la place, à la Brancusi, on élimine toutes les aspérités pour en donner la tension.

Philippe Reliquet :

Oui, c'est intéressant pour deux raisons : la première, Roché dans ces années-là est convaincu d'avoir vécu une existence unique, dans ses rapports avec les gens en particulier, il voudrait écrire ses mémoires, et il ne sait pas par quel bout prendre ça, il choisit l'épisode de Franz Hessel comme un extrait de l'immense livre de ses mémoires, il y a effectivement beaucoup de premiers jets. Deuxième chose, Roché a un rapport très compliqué à l'écriture, Roché n'arrive pas à publier, n'arrive pas à terminer un livre. Un de ses livres - assez raté d'ailleurs - est *Dom Juan*, ce n'est pas un texte formidable et Dieu sait s'il l'a travaillé, il le traduit en allemand, il le lit des nuits entières. Il a toujours eu ce rapport très complexe à l'écriture. Par contre quand on voit les articles qu'il écrit alors, vraiment, c'est passionnant, ça coule assez bien. Quand il s'agit de faire une œuvre achevée, il a beaucoup de mal.

Xavier Rockenstrocly :

Demain, Catherine DuToit nous parlera de *Dom Juan*...

Philippe Reliquet :

Vous avez peut-être un avis différent sur *Dom Juan*, mais moi je...

Catherine DuToit :

Non, c'est d'une qualité tout à fait inégale, c'est trop travaillé, je suis tout à fait d'accord.

Philippe Reliquet :

Il me fait penser à Paul Dukas, qui a écrit des chefs d'œuvre comme *L'Apprenti Sorcier*, mais qui n'a jamais réussi à terminer ses œuvres, il les jetait, les brûlait.

Catherine DuToit :

D'ailleurs sur *Dom Juan*, c'est à Dieulefit qu'il recommence à penser, à écrire une fin de *Dom Juan*, il se dit heureux de ne pas l'avoir signé, donc, il se rendait compte...

Alain Dugrand :

Grâce à André Dimanche, il y a un personnage de la bande que nous connaissons, par sa correspondance avec Kahnweiler, c'est Carl Einstein. Et je crois que dans le cas Roché, on passe un peu trop sous silence l'influence extrêmement importante qui s'établit entre Roché et Carl Einstein. L'historien de l'art, celui qui définit l'Art Nègre, c'est Carl Einstein. Carl Einstein qui participe à la révolution spartakiste a le projet, avec Roché, d'écrire un texte sur la trahison de la révolution allemande par la social-démocratie et sur ce qui est déjà en route en Russie. Sa radicalité politique est celle de Carl Einstein et Carl Einstein à Paris a eu une amitié avec Hélien. Ce personnage qui est très important pour les Allemands du point de vue philosophique et pour les amateurs français du point de vue de l'esthétique est un personnage considérable que ce soit pour les mœurs berlinoises, que ce soit pour cette radicalité esthétique qui évidemment condamne d'entrée le surréalisme, ça dure un an et c'est Carl Einstein, et Roché est un ami de Carl Einstein. Il y a ce projet de livre sur la révolution spartakiste avec des éditeurs américain et anglais. Ce livre ne sera pas écrit parce que Carl Einstein est un personnage fantasque. Et je crois que dans l'avenir, il y a vraiment un travail passionnant à faire autour de Carl Einstein, qui se suicide à Pau après avoir combattu dans la Colonne Durruti pendant la révolution espagnole. On a plus d'informations par Kahnweiler. Mais je trouve qu'il manque quelque chose à la biographie politique et aux mœurs magnifiques de ce Berlinoise qui est issue de la société berlinoise et qui en même temps joue un rôle très important...

Philippe Reliquet :

Bravo, là, vous me collez, à moins que Scarlett, tu ne corriges ?

Scarlett Reliquet :

Je n'avais pas pris la dimension de cet aspect. Carl Einstein est revenu dans l'actualité, notamment avec une réédition de *Bebuquin*, un amateur collectionneur. Mais je n'ai pas du tout la connaissance que vous avez sur Carl Einstein, car j'ai plutôt travaillé la relation proprement dite de Roché avec les artistes, mais je crois de mémoire que dans le fonds d'Austin, il y a des traces de la correspondance entre Roché et Carl Einstein. Mais ce qui est intéressant dans ce que vous dites, c'est le profil de Carl Einstein. Sur la politique et l'histoire, je crois que Philippe sera plus apte à vous répondre, puisque Roché était tout à fait ambivalent sur le plan politique, il a écrit des choses un petit peu surprenantes au moment de la seconde guerre, c'est un engagement que je crois très différent. Par contre, pour ce qui est un peu plus de mon ressort, c'est vrai que c'est absolument fascinant de voir que, aujourd'hui, il y a de plus en plus de gens qui travaillent sur ces personnages comme Carl Einstein, ce profil très particulier qui mélange l'écrivain, le collectionneur, le penseur. Des gens qui mélangent ce type d'inventions et je crois que la comparaison avec Einstein est très juste.

Philippe Reliquet :

Un petit point sur les idées politiques de Roché. Elles ont été peu structurées, mais l'homme n'est pas structuré du tout. Il est socialiste et « rosaluxembourgeois » si je puis dire, en 1919 avec Carl Einstein et d'autres. Puis il y a un véritable retour à l'ordre chez Roché, d'ailleurs dans son choix de peintres aussi, c'est quand même peu après qu'il revient à des peintres beaucoup plus classiques, et ce n'est pas forcément ses meilleurs choix. On a tout un chapitre quand même critique sur ce point jusqu'en 1940 ou 42. En arrivant ici même, d'ailleurs, on

trouve des textes de Roché qui sont des textes désastreux, il a des positions pétainistes – vous me direz que toute la France était pétainiste, ce n'est pas une excuse - et ça va assez loin, il écrit quasiment une ode au maréchal, il veut refaire *la Marseillaise* avec des propos pro allemands ou quasi. Comme il n'est pas idiot, il se rend compte au bout d'un moment qu'il s'est un peu égaré, et ensuite il a non seulement interrompu ce type de production mais il l'a même déchirée. On n'a pas retrouvé ces documents car il s'est rendu compte que ce n'était pas très bon. Il se rapproche alors après de l'extrême gauche et de nouveau, il est un peu fasciné par le Parti Communiste sans que d'ailleurs Aragon qui est passé à Beauvallon ne le séduise vraiment. Il y a des phrases un peu critiques à l'égard d'Aragon. Et finalement il finit par voter socialiste aux élections de 45. Il y a eu donc de sa part un mouvement pas toujours très très clair. Mais Roché n'est pas un homme cohérent du tout. Et c'est dans une espèce de papillonnage intellectuel, politique et artistique qu'il a pu être créatif.

Xavier Rockenstrocy :

On se rend bien compte que Roché n'est pas un intellectuel. Et la matière politique, c'est quelque chose qui lui échappe. On voit bien cette ambivalence à Beauvallon : être tous les jours avec des gens qui font de la résistance et en même temps écouter la radio allemande pour savoir ce qui s'y dit. Et de ressortir au moment du débarquement sa carte de correspondant aux Etats Unis en disant : on ne sait jamais, ça pourrait servir. Il déchire ses papiers mais il note dans son journal qu'il déchire ces papiers.

Philippe Reliquet :

Est-ce que ça n'est pas très français tout ça finalement ? Il y a aussi, et j'insiste sur ce point car je trouve ça très douloureux, des propos antisémites qui sont tenus par Roché dans ces années-là et seulement dans ces années-là. Dans son journal, on remarque qu'il a beaucoup d'amis juifs, tout le milieu de la création venue d'Europe Centrale est juif, et Franz Hessel était juif. C'est une question qui n'est pas du tout abordée dans ses relations avec Jules dans *Jules et Jim*, la judéité de Franz Hessel n'est pratiquement jamais abordée. Donc ce n'est pas une question qui le préoccupe, ce qui plaide plutôt en sa faveur. Mais il y a quand même deux ou trois phrases qui malheureusement reflètent les préjugés antisémites du temps et dans les années 40, vous trouvez des phrases vraiment antisémites. Et pensez que Jean Renoir, quelqu'un pour lequel j'ai une immense admiration, il y a quelques écrits de Jean Renoir qui sont désastreux et qui coïncident avec les années 40. C'est une tache sur Jean Renoir, pour moi un dieu vivant, plus vivant mais un dieu. On pourrait faire un parallèle entre Renoir et Roché, ce sont des gens un peu touche-à-tout.

Alain Dugrand :

Et Carl Einstein collabore beaucoup au scénario et au tournage de *Toni* de Renoir. On est dans un milieu où tous se croisent, où tous ces gens se connaissent.

Philippe Reliquet :

Roché travaille longuement au *Napoléon* d'Abel Gance. Il est très lié à Abel Gance à ce moment-là. Il y a tout un rapport de Roché avec le cinéma qui est très intéressant. Il passe son temps, on le voit dans ses carnets, à aller au cinéma. Il est fasciné par Charlie Chaplin, par tous les grands muets, il est très curieux de ça et très en avance à une époque où le cinéma n'est pas considéré comme sérieux, lui en comprend l'importance...

Maud Simmonot :

Dans *Jules et Jim*, il parle de race à un moment donné. Il dit que si Jules et Kathe ne peuvent pas être ensemble, c'est parce qu'ils n'appartiennent pas à la même race, qu'elle est une germanique, pure, saine... et que lui est juif ! :

« il [Jim] se convainquit peu à peu que le malheur eût été évité si Kathe et lui avaient appartenu à la même race et à la même religion. Kathe et Jules n'étaient pas non plus de la même race, Kathe était une pure germanique, une poule de combat. Jules était un juif qui, sauf quelques grands amis, évitait en général les juifs. »
Et à propos de Kathe il dit aussi :

« le voyage de noces autour de la France avec Jules et sa mère fut une série de situations impossibles. Kathe se mordait les doigts de s'être alliée à cette race »

Philippe Reliquet :

Et ça a été publié en 53 !

Scarlett Reliquet :

Toujours sur la question juive, il y a l'immense correspondance jamais publiée entre Roché et John Quinn, le grand collectionneur américain dont Roché a été le conseiller entre 1919 et 1924. John Quinn est celui qui a acheté par l'intermédiaire de Roché *le Cirque* de Seurat, ou *la Bohémienne Endormie* du Douanier Rousseau. Dans cette correspondance donc, Quinn qui est un avocat américain très riche, très intelligent, mais aussi un peu fou, a quelques phrases folles, très agressives sur les artistes russes juifs. Il y a une longue liste où il s'égaré : un tel (Soutine ?), un juif fou, un autre, Chagall ou un autre, un juif malade, etc. John Quinn produit une liste, une page entière d'insultes envers les artistes qu'il est décidé à ne pas collectionner parce qu'ils sont juifs. On sait que John Quinn était quelqu'un de très avisé, au goût tout à fait sûr et Roché l'aidait de manière très ferme. La correspondance est très serrée entre les deux, puisqu'ils se répondent, il y a autant de lettres de l'un que de l'autre, certaines lettres font seize pages, des lettres ou des câbles - à cette époque-là on se câblait - pour savoir s'il fallait acheter ou ne pas acheter tel tableau, et tout se joue à la demi-journée près. Roché ne répond absolument pas aux invectives racistes de Quinn. Au lieu de dire « cher ami » car au bout de deux cent soixante dix lettres environ s'établit une certaine connivence, une certaine complicité, d'autant que John Quinn vient à Paris et que Roché fait visiter toutes les galeries parisiennes importantes à John Quinn. Ils se connaissent fort bien et il ne répond absolument pas « Ecoutez, vous exagérez peut-être ». Là aussi, je trouve que Roché fait preuve d'une certaine couardise en la matière, et c'est têt, début des années 20. Et il n'est ni très clair ni très franc ni clairement antiraciste. En tout cas, de tels propos ne le gênent pas tellement.

Xavier Rockenstrocy :

La deuxième phrase que citait Maud, c'est une phrase qui est attribuée à Helen, qui appartient à une famille très violemment antisémite. Le mariage d'Helen et de Franz se passe dans des conditions catastrophiques, les frères d'Helen insultant Franz parce qu'il est juif.

Scarlett Reliquet :

Demain, je parlerai plus précisément du rapport de Roché à la collection en comparant sa démarche à celle de Joë Bousquet, mort en 1950, quelqu'un qui était un grand écrivain, beaucoup plus prolifique que Roché mais qui appartient à peu près à la même génération et qui a eu les mêmes pratiques parallèles : celle de l'écriture et celle de la collection. En travaillant sur Joë Bousquet, je me suis rendue compte qu'il y avait énormément de similitudes dans les démarches, la façon dont les deux pratiques artistiques, celle de l'écriture, et celle du collectionneur, qui n'est pas une pratique artistique puisque le collectionneur ne crée pas, encore que... à mon avis, le fait de collectionner et le fait de se lier de manière si

forte à des artistes se rapprochent presque de la création plastique tellement il y a un rapport fort et quelquefois fusionnel aux artistes – on citait Duchamp, la relation entre Duchamp et Roché est absolument phénoménale, elle a été bien au-delà d'une relation purement amicale. Lorsque je parlais de la période américaine de Roché entre 1916 et 1919, ils ont vécu ensemble, ils ont couché avec les mêmes femmes, ils ont dormi ensemble dans les mêmes ateliers, ils ont mangé dans les mêmes restaurants, cette relation est très forte : un collectionneur, un amateur et un artiste choisi et bien choisi ; elle n'est pas unique, on la retrouve chez d'autres collectionneurs amateurs d'art et il y a à mon avis quelque chose d'intéressant à analyser dans cette relation qui va bien au-delà de l'objet collectionné même si la production est importante en nombre, il y a quelque chose derrière qui s'est tramée, de très fort et qui est aussi important que l'œuvre collectionnée.

Comme mon propos est informel, j'avais juste envie, un peu comme l'a fait Philippe tout à l'heure, de citer trois idées qui me sont venues après la projection du film hier soir. La première, qui a à voir avec mon accès personnel à *Jules et Jim*, chacun voyant ce qu'il a envie de voir et donnant la priorité à une idée ou à une autre, moi ce qui me fascine dans le livre comme dans le film, parce que c'est très important dans le film, c'est l'épisode de l'île grecque. Ça correspond à un vrai voyage que Roché a fait avec un ami archéologue et Jules, enfin Franz Hessel, pour voir des restes de sculptures antiques. On voit dans le film, et c'est un peu naïf de la part de Truffaut, à moins que ce ne soit fait exprès, je ne sais pas, que ce sont toutes des sculptures contemporaines. D'ailleurs, la tête qui est censée ressembler, préfigurer Catherine est une sculpture contemporaine, on le voit très bien. Ce n'est pas très grave, c'est un petit peu gênant pour les gens qui savent ce que sont les choses antiques, qui savent ce que c'est que la sculpture grecque, mais c'est l'idée qui prime. C'est une très belle idée et c'est une idée qui est très importante pour Roché. Car ça veut dire que pour Roché les œuvres d'art préfigurent l'amour, l'art préfigure l'amour, les œuvres sont comme des présages. Vous rencontrez une œuvre d'art et vous vous dites : quelque chose va m'arriver. Ce visage me marque de telle manière, va me guider dans mon destin, je dois suivre ce visage : « Que feraient-ils s'ils le rencontraient ? Ils le suivraient ». Pour moi, c'est emblématique du livre et de la personnalité de Roché et ça éclaire tout son rapport à l'art, qui est un rapport érotique. Marie Laurencin, il la connaît, elle devient sa maîtresse dès 1906 et il collectionne déjà ses dessins, qu'il lui fera signer d'ailleurs longtemps après, quand il se rend compte de leur valeur. Il a plus de cent dessins de Marie Laurencin. Il a eu cette relation très complexe de mécène parce qu'il lui faisait lire des livres, visiter des expositions, elle était toute jeune, elle était élève d'une académie parisienne, il l'encourageait, il lui disait : il faut que tu peignes ce sera intéressant, il faut que tu lises ce livre, ça pourra t'influencer de telle manière. Marie Laurencin avait un caractère un peu éparpillé, très très fragile, avec une relation très forte à sa mère, une jeune fille comme ça, un peu brûlante, complètement à l'écoute de Roché. Ils ont eu cette relation à la fois érotique, charnelle, il y a des descriptions dans le journal intime de Roché – je ne les ai pas mises entièrement dans le livre - des scènes de flirt très avancées et tout ça est imbriqué dans le journal intime : à la fois la découverte, le soutien de l'art de Marie Laurencin, de sa peinture, comment faire pour qu'elle invente, pour qu'elle trouve de nouvelles idées, pour qu'elle crée de manière intéressante. En plus, c'était une femme, et en 1906 les femmes artistes n'avaient pas du tout la même carrière que les hommes, ce n'était pas du tout évident pour une jeune femme de s'imposer dans ce milieu là, et en même temps développer une relation forte qui allait influencer sa création. C'est le principe de base de Roché, toujours tout mélanger. C'est ce que vous voyez dans le journal intime de Roché, c'est cette relation extrêmement forte, cette interrelation entre l'art et la vie amoureuse, la vie sentimentale. Et récemment en écrivant un cours d'histoire de l'art, sur la peinture mythologique, j'ai travaillé sur le mythe de Pygmalion et je me suis aperçue que l'histoire de la statue grecque, sans qu'il la cite mais on sait très bien que Roché était pétrie de culture

classique, c'est quelqu'un qui lisait énormément et qui avait une très bonne connaissance de la mythologie grecque et de tous les textes classiques fondamentaux, c'est quand même un peu l'histoire de Pygmalion parce que Pygmalion sculpte une sculpture d'ivoire, désespéré de ne pas avoir de relations avec une femme, et un beau matin, voit la peau de sa sculpture d'ivoire frémir, puis respirer, et la sculpture descend de son socle. Il tombe évidemment amoureux de cette sculpture. C'est une espèce de transposition, moderne et discrète et évidemment très intelligente de ce mythe de Pygmalion dans la vie contemporaine. Mais cette femme existe déjà dans l'art, existe déjà à l'état idéal. C'est très littéraire : on va s'intéresser à quelqu'un en se disant qu'il existe déjà quelque part, il existe mais il est accessible pour plusieurs personnes sous une forme idéalisée. Ça permet de fantasmer sur ce modèle, sur cette figure préliminaire. Pour Roché, les œuvres d'art ne sont donc pas seulement des produits de l'imagination d'un artiste, mais elles présagent, ce sont des apparitions. Tout à coup, il me vient un rapprochement avec *Deux Anglaises et le Continent* : dans *Deux anglaises*, Roché parle de tableaux pré-raphaélites anglais, de Watts et de Burn Jones, et dans un tableau de Watts, il y a une jeune fille qui a les yeux bandés et qui appartient aussi, je crois, à la mythologie, et ce tableau qu'il est allée voir dans une galerie au pays de Galles ou en Angleterre (car vous savez que Roché a fait, accompagné de sa mère, de longs voyages initiatiques à la fois en Allemagne, en Angleterre et en Europe), et ce tableau qu'il a vu, qui l'a fortement impressionné va jouer un rôle dans sa vie sentimentale. Dans *Deux Anglaises*, une des deux jeunes filles a ce problème d'yeux et doit rester les yeux bandés dans l'obscurité parce qu'elle souffre de la lumière. Cet épisode est très troublant puisque c'est l'art qui va jouer un rôle fondateur dans le développement du sentiment amoureux. Et ça, c'est un choix à la fois intellectuel et psychologique qui est tout à fait judicieux et plein de richesse.

Deux autres choses :

Je disais tout à l'heure que ce qui était fascinant aussi, dans ce profil d'amateur collectionneur, c'est cette similarité des deux processus créatifs : processus artistique, processus littéraire. Vous savez que Roché a eu une relation extrêmement forte avec sa mère avec laquelle il a vécu, même si les pièces étaient séparées, boulevard Arago, « en Arago » comme il disait, comme on dit en Aragon, à Paris dans le XIV^{ème} arrondissement. C'est sa mère qui l'a élevé puisque son père est mort quand il avait un an, lequel père était pharmacien et cette blessure initiale, cette espèce de frustration qui consiste en l'absence de la figure du père, a été certainement, je ne veux pas me lancer dans des théories psychanalytiques, ce n'est pas du tout ma spécialité, mais je crois que cette blessure a été fondamentale sinon fondatrice de son acte d'écrivain et de collectionneur. Et cette rencontre des deux processus créatifs lui a permis de surpasser, de combler, d'une certaine manière, ce manque qui l'a accompagné au fil de sa vie. Je crois que c'est tout à fait important.

Pour revenir un peu sur le rapport entre la vie amoureuse, sentimentale et la création artistique, l'encouragement à la création artistique, il y a quelque chose de tout à fait emblématique dans l'acte de collection, c'est le rapport érotique, charnel aux œuvres d'art. Il y a un petit épisode très amusant. Quand Roché était petit, son premier acte de collectionneur, c'était de ramasser des cailloux, dans ses promenades d'enfant, comme lorsqu'on ramasse des petits morceaux de bâton, des coquillages amusants, des choses surprenantes auxquelles on donne un sens. Roché, petit, ramassait des cailloux, et les rassemblait, les mettait dans sa chambre, et avant de s'endormir, il les mettait au fond de son lit, il se glissait dans son lit, et, avec ses pieds, il essayait d'identifier, de reconnaître chacun des cailloux. Pour moi, ce petit épisode, ce petit souvenir d'enfance, que Roché a noté dans ses textes, et encore une fois, les textes de Roché c'est brouillon, brouillon, brouillon, c'est cinquante brouillons pour arriver à un petit texte maigrelet en ce qui concerne la critique d'art, il fait sans arrêt allusion dans ces textes-là sur la collection au cahier bleu. Je sais très bien que ça avait un sens très important pour lui. L'extension à l'âge mûr de ce goût, ce sont les sculptures de Brancusi ou de Marcel

Duchamp qu'il va installer dans sa chambre. Et, sans arrêt, il y a des réflexions dans le journal intime comme dans d'autres écrits sur le rôle fantasmatique, sur le rôle érotique dans l'obscurité, dans l'espace confiné de la chambre. Il y a des phrases très très jolies lorsqu'il voit les statues de Brancusi, dont on sait qu'elles ont une forme extrêmement polies, voire phalliques et qu'elles ont un sens très particulier. De même la grande sculpture de Duchamp, le *Rotorelief*, c'est pareil, il l'appelait la machine à endormir. Il était le seul à l'appeler comme ça, ça n'endormait absolument personne, ça faisait plutôt rire les gens. Il l'avait mise dans sa chambre, on voit Roché sur des photos auprès de ces sculptures-là. Il s'installe une espèce de magie sur le sommeil de Roché et cette présence à travers les objets des êtres aimés, chéris, que ce soit des hommes ou des femmes, c'était vraiment très important. Il y a là un rapport très érotique.

Xavier Rockenstrocly :

Quand même, Roché collectionnant des cailloux, ça laisse rêveur...

Philippe Reliquet :

D'ailleurs, son pseudonyme, c'est Jean Roc !

Xavier Rockenstrocly :

Y'a de la pierre là-dedans. Peut-être qu'Aline Petitier en dira un mot demain...

Aline Petitier :

Ce sont des idées qui me sont venues tout de suite. Mais en regardant le film, hier soir, j'ai été frappée par la fatalité intérieure de cette Catherine qui entraîne les hommes avec une extrême violence. On a l'impression que Jim dans le film est totalement passif, et dans ce tourbillon absolument inéluctable, on a l'impression qu'elle incarne cette fatalité. Or, quand vous parliez de cette statue archaïque, enfin qui est censé être une statue archaïque grecque, il y a quelque chose d'antérieure encore à Catherine, elle n'en est que porteuse. C'est quand même Jules et Jim qui dans cette rencontre avec cette statue ont été frappés par cette fatalité qu'elle est venue incarner, elle n'a pris cette force que parce qu'il y avait quelque chose d'antérieur, ce qui peut faire penser à la rencontre de Swann avec Odette, qui incarne ce personnage de Botticelli, Zéphora, et qui ne devient la femme du destin que parce qu'elle est porteuse de ce destin-là pour lui.

Scarlett Reliquet :

Je ne sais pas comment répondre à votre idée. Tout ce que je veux dire, c'est qu'il y a primauté de la culture chez Roché...

Aline Petitier :

Oui, c'est ça.

ScarletteReliquet :

C'est quelqu'un qui est désordonné dans sa vie, c'est-à-dire qu'il papillonne, mais c'est un papillonnage qui est souvent une construction. Il dit toujours à propos de sa collection que c'est une collection fantôme, il appelle ça « mon ramassis » ; « mon ramassis », il y avait quand même du Marcel Duchamp, des centaines d'œuvres de Marie Laurencin, des Braque, les plus belles sculptures de Brancusi, comme « ramassis », il y a pire. C'est l'aspect faussement désinvolte de Roché. Et en réalité, les grands textes, Shakespeare..., c'est ça qui compte.

Philippe Reliquet :

Et les rapports passés avec Franz Hessel parce que la culture antique, c'est celle de Franz Hessel, qui est un érudit plus élevé que Roché, c'est lui qui structure, je crois, leurs recherches, leurs déplacements, les visites qu'ils font à l'étranger, les noms qu'ils donnent aux gens. Hier soir, on voyait Thérèse qui souffle dans sa cigarette, c'est un personnage réel dans les carnets et dans le roman, une certaine Existence, un nom très beau d'ailleurs, c'est un nom de Franz Hessel qui baptisait chaque personnage de rencontre de références bibliques, en général, ou tragiques ou antiques. Franz Hessel a une influence énorme sur Roché par sa connaissance de l'antiquité gréco-romaine. Franz a été un formateur considérable pour Roché qui l'a suivi, qui l'a accompagné. On peut se demander si Franz Hessel n'était pas un plus grand écrivain et un plus grand personnage que Roché. D'ailleurs la critique en Allemagne est plutôt favorable à Hessel qu'à Roché.

Antoine Raybaud :

Le rapprochement que vous faites entre la statue et le visage d'Helen, il y a une chose qui renforce ce que vous dites, c'est ce qui se trouve dans *Un Amour de Swann*, puisque dans *Un amour de Swann*, l'amour d'Odette s'enracine lorsqu'il fait le rapprochement avec la fresque de la chapelle Sixtine, de la Zéphora peinte par Botticelli. Et c'est intéressant aussi parce que Swann est un grand dragueur comme Roché. Une fois cette chose dite, il me semble que plusieurs questions se posent :

La première, c'est de savoir si ce rapprochement se fait dans les *Carnets* et je ne me rappelle pas qu'en 20, les carnets mentionnent ce rapprochement et je ne me souviens pas non plus que dans le *Journal d'Helen*, elle mentionne que ce rapprochement ait lieu. C'est déjà un premier aspect un peu intrigant. Et ça voudrait dire que ce rapprochement serait venu au moment de la rédaction du roman en 43. Il connaissait très bien Proust et il y a là un rapprochement qui serait tourné moins vers l'art du collectionneur que vers l'art de l'écrivain.

L'autre chose, c'est que le sens que ça a chez Proust est assez différent : ce que vous avez dit de la statue par rapport à Helen, c'est ce que pense Swann sur le moment de son amour pour Odette ; mais évidemment toute la suite du roman va en sens inverse puisque vous savez, il y a cette dernière phrase : « dire que j'ai passé deux ans de ma vie pour quelqu'un qui n'était pas mon genre ». L'autre question est de savoir qui aura fait le rapprochement avec la statue : après tout, le premier qui a rencontré Helen, c'est Franz et il était bien devant la statue. Alors c'est très intéressant ce que vous venez de dire, outre l'idée que collectionner des oeuvres, collectionner des femmes n'implique pas le même amour, mais dans le même temps, dans le côté originaire de la relation entre esthétique et érotisme, il y a une question à creuser.

Scarlett Reliquet :

On a trouvé un document dans le fonds Roché à Austin : c'est une feuille, et de la même façon qu'il n'arrête pas de faire la liste des objets collectionnés, des œuvres collectionnées, en commençant par des cailloux comme je l'ai dit tout à l'heure, on trouve une feuille avec une liste, pas d'œuvres d'art cette fois, mais de femmes, et où les femmes sont débitées en morceaux, je dirais, de façon pas très élégante, c'est-à-dire qu'il met en face de chaque nom de femme les parties de corps qu'il préfère chez chacune d'entre elles. Et cette espèce de hiérarchie, de liste qui détaille et qui rend à l'état d'objet ses conquêtes nous a laissé penser qu'il y avait un parallèle très très fort entre la liste de Don Juan des femmes conquises ou à conquérir et la liste des œuvres achetées ou à acheter. Pour répondre à votre question sur la préfiguration, savoir s'il y a pensé pendant leur voyage en Grèce ou au moment de l'écriture, je crois que vous avez tout à fait raison, je n'ai pas du tout le souvenir d'avoir lu quelque chose sur cette idée de la préfiguration du visage et de la rencontre ni dans le *Journal*

d'Helen, ni dans les *Carnets*, ni ailleurs. Cela vous donnerait tout à fait raison, d'autant qu'on sait que les premiers historiens de l'art à avoir écrit de manière très documentée sur l'art ancien, ce sont les allemands que Franz Hessel a pu lire.

Maud Simmonot :

C'est un rapprochement un peu tiré par les cheveux, mais quand je faisais mon mémoire, on avait un cours sur *Don Juan*, et à la fin du *Don Juan* de Molière, on voit, sous le regard de Sganarelle, Don Juan qui est happé par la statue du commandeur. Et l'après midi je lis la fin de *Jules et Jim* où, sous le regard de Jules, il y a Jim qui ne veut pas du tout mourir et qui est entraîné dans la mort par Kathe. D'autres éléments dans le livre me font aussi penser que la statue pourrait aussi être une forme de statue du commandeur : « le destin frappait à leur porte : toc, toc, toc ».

Philippe Reliquet :

Bravo. Je n'y avais pas pensé, mais maintenant que vous le dites...

Catherine DuToit :

Sur le sourire archaïque : en 1922, il parle déjà du sourire archaïque, dans le journal : « une tête me rend amoureux de Luk pour deux minutes, d'ailleurs c'est elle qui suggère..... ». C'est donc avant le roman.

Ecole de Beauvallon, samedi matin.

Deux Anglaises, avant et après Jules et Jim.

Giusy De Luca

Mon analyse se développe dans un espace qui se situe entre fiction et réalité, à la frontière entre la vie et l'oeuvre de Henri-Pierre Roché. D'un côté, l'histoire réelle vécue par l'écrivain et les deux sœurs anglaises, Violet et Margaret Hart. Celle-ci vécue avant celle que Roché a vécu avec Franz Hessel et Helen Grund ; de l'autre côté, la rédaction du roman des *Deux Anglaises et le Continent* qui est postérieure à celle de *Jules et Jim*. Les deux histoires ont des liens très étroits au niveau extra-diégétique et au niveau de la diégèse¹.

J'analyserai les nombreuses ressemblances, entremêlées de quelques différences, qui existent entre les histoires vécues (celle de Pierre-Violet-Margaret et celle de Pierre-Franz-Kathe), ou le niveau extra-diégétique, et entre les histoires racontées dans *Deux Anglaises et le Continent* et dans *Jules et Jim*, ou le niveau diégétique. Je terminerai en analysant le mélange temporel et la superposition thématique et structurelle que François Truffaut a opérés pour réaliser *Jules et Jim* en 1962 et *Les Deux Anglaises* en 1971. Ce réalisateur a déstructuré les deux romans et, avec l'aide des carnets et des lettres de Roché et des deux sœurs anglaises, en a fait une synthèse représentative de la « morale esthétique »² de l'écrivain.

Pourquoi ai-je choisi ce parcours entre vie et oeuvre de Roché ?

On sait bien que depuis le *Contre Sainte-Beuve* la critique s'acharne sur la dichotomie vie-écriture mais comment dépasser l'obstacle ?

Une note de Roché écrite dans un *diary* manuscrit de l'année 1924 indique: « **avant de faire mon oeuvre, je dois me faire moi-même** ». Et il avait déjà écrit le 1^{er} Janvier 1904 : « **Je veux être écrivain** »³. Dès le moment que l'on veut écrire, on commence à vivre. La vie devient fonction de l'écriture. Casanova dans *L'histoire de [sa] vie* avait déjà dit : « **Ma matière est ma vie, ma vie est ma matière** ».

La matière est l'existence et c'est pour cette raison que je ne peux pas me passer de ce que j'ai appelé un regard extra-diégétique sur la vie de Roché. Cet homme a raconté sa vie sur des pages blanches en espérant tirer un jour un *Livre* qui, presque d'une manière mallarméenne, puisse représenter la synthèse d'une existence-écrite. Le 10 août 1922 il s'exclame : « Si je meurs avant [la fin de mes carnets] qui pourrait en tirer ce qui y est ». C'est que sa vie est désormais liée à son écriture et que c'est là le seul sens qu'il peut donner à l'existence⁴.

¹ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil/Poétique, 1972.

² François Truffaut, *Le plaisir des yeux*, Paris, Flammarion/Champs contre champs, 1987, p. 162.

³ Harry Ransom Humanities Research Center, Box 12, Folder 6 (à partir de ce moment toutes les citations des manuscrits seront indiquées simplement avec les dates).

⁴ Milan Kundera dans son *Livre du rire et de l'oubli* dit que face à l'univers indifférent on veut se transformer en univers de mots avant de disparaître.

Les carnets, “banque de données où l’auteur, le moment venu, pourra puiser à loisir”⁵, constituent une source de renseignements très importants parce qu’on peut confronter la version « immédiate » des événements avec leur version « médiante », celle qui naît après un certain temps.

Jacques Derrida a parlé de *différance*⁶ de l’écriture. Moi, je dirais qu’il y a eu *différance* de mise en ordre. C’est que Roché voyageait sans cesse. Il n’avait pas le temps de mettre en ordre les notes éparpillées de sa vie. Heureusement, il a choisi des petits carnets de poche qui l’accompagnaient partout et sur lesquels il pouvait noter, à l’instant, ce qui le frappait. Au Harry Ransom Center, l’accès à la version manuscrite des carnets est interdit à cause de leur état et, je crois plus raisonnablement, à cause de leur éparpillement. J’ai consulté la version dactylographiée des carnets, celle réalisée par une dactylographe payée par Truffaut qui en souhaitait la publication, mais celle-ci arrête son travail à l’année 1945. Cette transcription est une « version » des manuscrits parce que c’est une mise en ordre qui présente des vides (on n’a pas la transcription des années 1925-26-27 ni des années de 1935 à 1940). Pendant mon premier séjour à Austin, j’ai lu la version dactylographiée. Ensuite j’ai demandé si je pouvais visionner quelques carnets manuscrits étant donné cet accès limité. Linda Ashton m’a laissé lire l’année 1929. C’était un cahier avec une couverture noire et l’événement significatif, souligné par Roché, c’était celui de la mort de Klara, sa mère, décédée le 4 Mars. Par rapport aux pages identiques et propres de la version dactylographiée, je découvrais une écriture « réelle », un désordre des notes et des sentiments qui traversaient les lignes et que je n’avais même pas imaginé au cours de la lecture des carnets dactylographiés. La petite page sur laquelle Roché raconte la mort de sa mère se présente comme un tableau aux contours noirs et au milieu duquel on peut lire une phrase très simple qui révèle la douleur de l’écrivain :

« Le soleil de trois heures vint caresser son visage dans son lit. Je pensai que c’était son dernier soleil, et je pleurai. ».

C’est cette phrase qui m’a poussée à continuer mon travail sur un écrivain que je trouvais cruel, exactement comme l’avait trouvé cruel la secrétaire de Truffaut.

Il a fallu que je travaille sur la rédaction des *Deux Anglaises* pour être consciente du fait que Roché avait été marqué par ce qu’il vivait, par les nombreuses relations qu’il tissait autour de lui. Le roman lui a permis, à mon avis, de rendre hommage à deux sœurs qui l’avaient réellement aimé. J’ai cherché une raison pour travailler sur un écrivain qui aimait *Sexe et caractère* de Otto Weininger⁷, texte misogyne, et dans lequel l’auteur disait que « la femme est un charme entouré de rien ». Roché m’a surpris par sa synthèse des événements importants comme le mariage avec Germaine Bonnard. Il le rappelle: « Taxi-mairie. Many couples. Rühige schnelle cérémonie. I regret in a way L, Helen is not there to see us » (22 décembre 1927).

Quand on lit des *carnets*, on s’attend à l’explicitation d’un mystère, à la manifestation d’un amour, à des mots abstraits qui puissent dire ce que l’on éprouve. Ce que j’ai découvert au cours de mon travail sur les mots, les phrases des romans, c’est que les sentiments ne sont que des actions, c’est qu’on dit à l’autre ce que l’on éprouve à travers des actes, pas à travers des mots. Voilà la morale esthétique qui crée le style de Roché.

⁵ Sophie Basch , *H.P. Roché entre influences et apparences*, “La Nouvelle Revue Française”, 440, 1989, p. 81.

⁶ Jacques Derrida, *L’écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967

⁷ Roché relit Weininger à différents moments de sa vie: 21 Janvier 1907: “Je termine la lecture de *Sexe and character* d’Otto Weininger-sa grande importance pour moi”; 27 Décembre 1910: “Relu Weininger”; 18 Mars 1923: “*Sexe et caractère* de Weininger”; 21 Mai 1923 : « Je me rappelle avec satisfaction le chapitre où Weininger dit que, tout au fond, la Mère et la Prostituée se valent ».

- 1) Les sentiments peuvent se manifester mais ils n'ont pas de mots, ils sont des actions. On est guidé par des forces, des attractions comme dans le monde animal et végétal mais on ne peut pas expliquer cela.
- 2) Les événements importants n'ont pas d'histoire pour ceux qui les vivent. On pourrait penser à la Révolution Française et au fait que Louis XVI avait noté « rien aujourd'hui », dans son journal à la date du 14 Juillet 1789. C'est que l'on n'a pas conscience de ce qui s'est passé jusqu'au moment où cela est devenu, justement, passé. Roché affirmait qu'il avait besoin de recul, de distance, pour raconter ce qu'il avait vécu.
- 3) Roché est écrivain surtout parce qu'il vit avec ce projet d'écriture, ce désir d'écrire sa vie qui le soutient tout au long de son existence.
- 4) Roché réalise une collection de lettres qui côtoie celle de ses tableaux. Au Harry Ransom Center, on garde des centaines de lettres adressées à Roché et annotées par lui au cours de ses relectures.

C'est cette dernière raison, peut-être, qui m'a poussée vers la lecture et l'analyse d'un roman épistolaire-journalier dans lequel l'écrivain avait montré sa volonté de sauver de l'oubli une histoire vécue pendant sa jeunesse et qui aurait pu changer le cours de son existence. Il est significatif que Roché ait commencé un travail pendant sa vieillesse. En fouillant au milieu des lettres et des journaux, il fouillait au fond de son âme. On a écrit qu'il fallait être triste pour écrire *Salammbô* et moi, je dirais qu'il fallait avoir réellement vécu un amour pour écrire un hommage à deux sœurs anglaises. S'il est vrai que le procès d'écriture passe par la lettre et que l'on est épistolier avant d'être « auteur épistolaire », alors Roché est un écrivain et sa profession a été celle d'écrire. Il a réalisé son rêve d'écriture et c'est pour cette raison que je vais privilégier mon regard diégétique alors que mon regard extra-diégétique sera plutôt un coup d'œil sur des histoires maintes fois racontées.

Un regard extra-diégétique⁸

Les deux histoires, celle de *Jules et Jim* et celles des *Deux Anglaises*, se passent à deux époques différentes de la vie de l'écrivain mais il est possible d'observer des affinités entre les deux au-delà des romans qu'elles ont inspirés.

- 1) Ce qui saute immédiatement aux yeux c'est la **spécularité des deux romans** : deux hommes et une femme dans *Jules et Jim* et deux femmes et un homme dans *Deux Anglaises*. L'histoire des *Deux Anglaises* commence avec une rencontre : Klara Roché accueille des filles étrangères chez elle pour leur donner des cours de langue française et c'est comme ça que son fils Pierre rencontre Violet Hart. Celle-ci lui parle de sa sœur Margaret et lui dit qu'elle aimerait les faire rencontrer. Violet restera le pôle stable d'un triangle qui se constituera autour de ce jeune représentant de la haute bourgeoisie parisienne et de ces deux filles anglaises. Quelques années plus tard, en 1906 pendant le Bal des Quat-z'Arts, à Paris, Pierre rencontrera un jeune allemand, Franz Hessel et c'est à travers lui qu'il pourra

⁸ On utilise ces catégories proposées par Gérard Genette, *Figures III*, cit.

rencontrer trois berlinoises parmi lesquelles il y aura Helen Grund. Dans cette histoire aussi, il y aura un pôle du triangle qui représentera la stabilité : Franz.

- 2) Ces deux **triangles humains** s'associent à deux **triangles géographiques** parce que les deux histoires ont leur déclenchement à Paris mais elles se déroulent entre France-Angleterre (Paris-L'Île-Londres) et entre France-Allemagne (Paris-Munich-Berlin). Roché, animé par sa curiosité, voyage en Europe pour connaître des traditions culturelles différentes. Le journal de Margaret Hart et les carnets de Roché ainsi que le journal de Helen Grund sont un témoignage de ces rencontres et des difficultés liées à l'appartenance à des cultures différentes. L'Angleterre, c'est un pays qui a toujours été aux marges de l'Europe et ce n'est pas un hasard si Roché aimait lire un écrivain comme Charles Albert, auteur, entre autres, d'un essai sur *L'Angleterre contre l'Europe*. L'Allemagne est séparée du reste de l'Europe par son histoire dramatique. Ces relations qui dépassent les frontières posent problème à ceux qui en sont les protagonistes. Helen écrira dans son journal à propos de Pierre : « Je le trouve inexact et Français. J'aime ma patrie. »⁹ Toutefois, elle note : « Ce Pierre Roché, Français, qui prépare le rapprochement franco-allemand. »¹⁰ Roché restera enfermée *Deux semaines à la Conciergerie pendant la bataille de la Marne* à cause de ses liens allemands. L'histoire avec Margaret sera interrompue pour plusieurs raisons et parmi celles-ci on peut citer les différences culturelles.

- 3) **La différence d'âge.** A l'époque de la rencontre avec Violet et Margaret Hart, Roché a dix-neuf ans et les deux filles ont respectivement : dix-neuf et vingt et un ans. Roché rencontre Franz en 1906 et il vit sa liaison avec celui-ci et Helen entre 1920 et 1921. Il a quarante ans et cela donne une couleur différente à la relation. Le voyage sentimental commence avec les deux sœurs anglaises et se poursuit avec deux allemands. Roché revient aux sources de son éducation sentimentale quand il décide d'écrire *Deux Anglaises et le Continent*. Ce roman est une interrogation sur les choix d'une existence : comment aurait pu être une existence avec Margaret ? Cela ne s'est pas passé dans la vie réelle mais cela s'est passé dans l'écriture. Les carnets sont sillonnés par le nom de Nuk [c'était le nom donné par Roché à Margaret]. Ces carnets qui enregistrent les éclairs d'une âme révèlent que cette femme a accompagné l'écrivain pendant toute son existence.

- 4) **Le côté artistique des relations :** Pierre et Franz font un voyage en Grèce en 1911 et c'est dans l'île d'Eubée qu'ils découvrent la statue au sourire archaïque qui sera celui d'Helen. Koch [l'ami archéologue de Franz et de Pierre] dira à Helen : « Vous êtes l'apparition visible de mon travail sur l'Antiquité »¹¹. Violet fait de la sculpture et elle dessinera des costumes pour Diaghilev. Margaret sera comparée à la fille qui apparaît dans *L'Espoir* de Watts : femme aux yeux bandés assise sur le monde. Le rapport art-écriture est le résultat d'une formation artistique de l'écrivain qui avait fréquenté l'Académie Jullian et qui était critique d'art.

- 5) **L'idée d'écrire les histoires à plusieurs voix :** Pierre propose à Helen d'écrire son histoire à elle et c'est comme ça qu'elle commencera son journal. Pierre écrit : « Idée d'écrire en roman notre histoire à nous quatre : Hélène, Franz et Bobann et

⁹ Helen Hessel, *Journal d'Helen*, Marseille, Dimanche Ed., 1991, 16 août 1920, p. 31.

¹⁰ *Journal*, cit., 24 août 1920, p. 57.

¹¹ *Journal*, cit., 5 sept. 1920, p. 149.

moi en quadruple Tagebuch »¹². Helen note : « Nous parlons du Journal à trois, à quatre »¹³. L'histoire avec les deux sœurs anglaises est vécue sous le signe de l'écriture et Roché note déjà dans un de ses premiers cahiers, en 1902, son désir de la raconter. *Nettement s'esquisse en moi le plan d'un volume, l'histoire de notre amour. Je pense qu'il serait utile à certaines gens sur plusieurs points. J'attendrai que mon amour soit tout à fait mort ou transformé (car rien ne meurt) et je relirai toutes les lettres. Je lui demanderai peut-être de me prêter ou donner toutes mes lettres-ce cahier même- et si elle a des réflexions à faire sur notre passé de me les remettre - Plus tard peut être dans des années si je pense que cela peut être utile à ceux qui le liront, je ferai à l'aide de mes souvenirs, de mes notes, de ses lettres, de mes lettres (impersonnalisées) un livre sur M. et moi-je lui en demanderai la permission.*

- 6) **Les échanges littéraires** : Pierre Roché fait connaître la culture européenne aux deux sœurs : Molière, La Fontaine, Zola. Les sœurs Hart lui font connaître la peinture de Watts et elles lui lisent Shakespeare et la Bible. Margaret donne à Pierre une Bible anglaise. Roché la lira de temps à autre comme en témoignent ses carnets. Par exemple 4 Février 1910 il dit lire cette Bible.

On pourrait trouver bien d'autres ressemblances mais je m'arrête là pour confronter les deux romans au niveau macro-textuel et au niveau micro-textuel.

La macro-textualité

La comparaison sur ce que j'appelle le plan macro-structurel (ou plan-général) concerne l'aspect structurel des deux romans de Roché.

- 1) **Les deux romans sont différents au niveau formel** : *Jules et Jim* est présenté sous forme de *récit* alors que *Deux Anglaises* a la forme du *discours* avec un narrateur extra-diégétique qui de temps à autre fait son apparition en notes marginales¹⁴. C'est-à-dire qu'il y a un narrateur extra-textuel qui raconte.
- 2) **La présence de titres pour les chapitres** : Roché rédige des plans sur lesquels il indique de manière détaillée les divisions de son texte. En lisant l'index des *Deux Anglaises* on remarque que les grands titres des chapitres et des quatre parties sont suivis par de petits titres thématiques. C'est une manière de focaliser l'attention du lecteur sur certains événements.
- 3) **La présence de la lettre**. C'est à travers cette forme d'écriture que s'active la cristallisation ou, dirais-je, la « pétrification » (passage en forme de statue) de l'autre. Kathe aime davantage Jules lorsque celui-ci lui envoie des lettres du front¹⁵ mais elle est déçue quand il revient. Une situation identique se passe avec Jim. Quand Jim rentre à Paris, après avoir tenté d'avoir un enfant, il échange des lettres

¹² *Carnets*, 25 sept. 1920, p. 66.

¹³ *Journal*, cit., 27 sept. 1920, p. 334.

¹⁴ Cette présence n'est pas sans liaison avec la note qui clôt *Jules et Jim* et qui annonce la future publication du *Journal intime* de Kathe. On pourrait se demander si cette phrase finale a été écrite par l'éditeur ou par le narrateur.

¹⁵ *Jules et Jim*, Paris, Gallimard, 1953, p. 97 [à partir de maintenant JJR].

avec Kathe mais « c'est un dialogue de sourds »¹⁶ parce que les lettres se croisent. Dès qu'ils décident de se fiancer, Jim doit rentrer en France et leur rapport devient épistolaire. Le lecteur de *Jules et Jim* connaît l'existence de ces lettres à travers le narrateur mais il ne peut pas les lire. Le deuxième roman est un mélange de lettres et de journaux que le lecteur pourrait même faire fonctionner comme un « jeu-lego » en déplaçant les parties pour créer une nouvelle histoire. Dans *Jules et Jim* les lettres sont filtrées par un narrateur et donc le lecteur peut en connaître le contenu simplement à travers ses mots, dans *Deux Anglaises et le Continent* on peut lire les lettres qu'Anne, Claude et Muriel s'échangent.

- 4) **Le mouvement en spirale** ou le *maelström* existentiel dans lequel sont pris les deux trios. Celui de *Jules et Jim* n'en sortira pas alors que celui des *Deux Anglaises* s'en sortira mais à bout de fatigue et en combattant la force centripète qui l'attire au fond de l'abîme. Et l'on peut penser à la poésie de Daphnis et Chloé rapportée dans le *Journal* d'Helen : « Y a-t-il rien de plus, Daphnis, beau cercle qui ne finit jamais, après la nuit, au-delà de la vie ? »¹⁷
- 5) **Le renvoi à la sculpture ou à l'art de Pierre.** Kathe est une statue animée, on le sait, et elle dort avec Jim en formant un bloc parfait. C'est presque le *Baiser* de Rodin. C'est un marbre qui sera fêlé « Leur bloc était fêlé »¹⁸ dit le narrateur. Ce bloc ne retrouvera son unité que dans un au-delà parce que les corps de Jim et de Kathe seront retrouvés non enlacés¹⁹. D'ailleurs ils avaient déjà pensé à la mort « comme à un fruit de leur amour »²⁰. *Deux Anglaises et le Continent* fait référence de manière explicite au *Balzac* de Rodin, sculpture qui apparaît au début du roman²¹ et que Truffaut utilisera dans son film.
- 6) **Scènes de feu.** Scène du feu à la conclusion des deux romans. Dans *Deux Anglaises*, Muriel raconte, dans une lettre datée du 7 mai 1909, qu'un feu a pris au milieu des caisses d'emballage que la famille gardait dans la cave. Muriel raconte avoir combattu pour éteindre ce feu et ce combat devient presque métaphorique quand elle conclut le récit en disant : « Le feu a des tentacules, comme l'amour. Il vous caresse avec ses volutes de fumée, et il vous abat »²². Dans *Jules et Jim* une scène similaire se passe au chapitre « Le pavillon Edgar Poe ». Jim et Kathe se trouvent chez Irène, la sœur de Kathe, et une fumée les réveille. C'est là aussi une caisse d'emballage qui prend feu probablement à cause d'une allumette mal éteinte²³. Mais le feu, avec sa valeur hautement symbolique, revient souvent dans *Jules et Jim* pour marquer des étapes de la narration. Kathe brûle des lettres quand elle quitte Paris et lors d'une promenade, dans un bois, les trois amis jettent des souvenirs dans un feu de camp²⁴.

¹⁶ JJR, p.158.

¹⁷ *Journal d'Helen*, p.242. Cfr. aussi JJR, p. 134.

¹⁸ JJR, p. 228.

¹⁹ JJR, p. 241.

²⁰ JJR, p.121.

²¹ *Deux Anglaises et le Continent*, Paris, Gallimard, 1956, p.17 [à partir de maintenant DAR].

²² DAR, p. 331.

²³ JJR, p.141.

²⁴ JJR, pp.104-105.

- 7) **Scènes de communion.** La scène de l'hostie et de la communion. Kathe, dans une église, décide de communier « spontanément »²⁵. Muriel communie comme si elle mangeait Claude, comme un péché. Roché voulait-il créer une opposition entre les deux attitudes ? Muriel religieuse accomplit son acte dans une sorte de péché, Kathe fait sa communion avec spontanéité. C'est encore là la défense de la liberté d'être, de sentir, de participer à ce qui se passe autour de nous. C'est la religion de l'instant, de la prise de conscience que tout se passe dans l'instant. L'écriture fragile des carnets, interrompue par la vie, coïncide avec la fragilité d'une existence interrompue par la mort. Ce qui reste de Muriel, c'est son écriture, ses pages passionnées, plus passionnées que l'amour réel. Le champ sémantique de la religion est à explorer dans les deux romans : Jules est comparé à un moine qui a son travail de Bénédictin. Kathe voit le suicide comme une mante religieuse alors que Jim se trouve en enfer chaque fois que Kathe veut rétablir l'équilibre avec lui²⁶. Toute la vie de Muriel tourne autour de sa religion. Elle lit la Bible et le mot Dieu est celui qu'elle utilise le plus souvent.
- 8) **L'absence de pères.** Dans *Jules et Jim*, Jules est le père de deux enfants mais cette paternité ne joue aucun rôle important. D'ailleurs il reste « comme un spectateur, au billard, qui regarde les boules en mouvement »²⁷. Ce n'est qu'avec Kathe que l'on voit les deux enfants. Gertrude, autre personnage du roman, ne croit pas aux pères et elle élève son enfant toute seule²⁸. Dans *Deux Anglaises* Mme Brown a perdu son mari ainsi que Claire et c'est là encore la maternité qui est au centre des relations. Muriel est presque étouffée par sa mère et Claude part en Angleterre avec sa mère Claire. Ce sera avec elle qu'on le retrouvera à la fin du roman.
- 9) **Les obstacles culturels et linguistiques :** Margaret refuse de se marier avec Pierre à cause d'obstacles intérieurs mais qui sont dictés par son éducation et par sa religion²⁹. A propos de Jim et de Kathe, le narrateur écrit : « Ils ne se parlaient, au fond, que par traduction. Les mots n'avaient pas absolument le même sens pour eux deux »³⁰. Peut-on vraiment communiquer quand on parle deux langues maternelles différentes ? Muriel critique la langue française à cause des pronoms et des adjectifs possessifs. Kathe préfère son allemand au français.
- 10) **La morale.** Les héros de *Jules et Jim* réalisent **une morale** stricte à eux³¹ alors que ceux des *Deux Anglaises* sont encore trop liés aux conventions et à l'éducation. On

²⁵ JJR, p.118.

²⁶ JJR, p. 172/176/163/177.

²⁷ JJR, p.100.

²⁸ JJR, p. 17.

²⁹ L'éducation de Muriel apparaît au cours du roman comme l'obstacle extérieur à sa relation avec Claude. Si elle dira à la fin du roman « Quand un des deux n'aime pas assez pour vouloir avant tout le mariage, ce n'est pas l'amour » (DAR, p.335) c'est sa mère qui, au début dira à Claude qu'elle a « des doutes sur les chances de bonheur d'un mariage international » (DAR, p. 79). Au cours du roman, les lettres de Muriel sont sillonnées par le mot « Dieu » ou par la lecture de la Bible (DAR, pp. 328 – 333). Muriel dit : « Nous ne sommes pas de la même tribu. On ne nous a pas inculqué les mêmes cérémonies » (DAR, 328). Muriel écrira à Claude dans une lettre datée du 25 octobre 1909 : « Tes idées m'impressionnent quand tu es là. Quand tu n'y es plus, elles se brisent sur ma religion » (DAR, p. 342). Et encore : « Je suis ton Grand Nord. Tu es mon Continent. Nous sommes distants » (DAR, p. 337). La distance géographique est associée à une distance culturelle qui ne peut pas être comblée.

³⁰ JJR, p. 161.

³¹ En utilisant cette expression, on renvoie au roman inachevé de Roché, *Victor*, dans lequel il a écrit : « les quatre ou cinq héros ont une morale stricte à eux. Ils l'exposent, sans théorie, en détails concrets » (Centre George Pompidou, 1977, p.95).

pourrait dire avec Borges que leur formation a été interrompue par leur éducation culturelle.³²

La micro-textualité

En descendant l'escalier de l'analyse, il est possible de relever des affinités, des identités quelquefois, entre les deux romans. Cette fois-ci au niveau micro-textuel (plan-moyen et gros-plan pour filer une métaphore cinématographique). C'est que les deux romans offrent des situations narratives et des phrases qui deviennent signe de reconnaissance, pièce d'identité de la prose de l'écrivain. Si la situation narrative du trio peut se retrouver dans toutes les littératures, ce qui nous intéresse de souligner, c'est la manière dont Roché la structure : comment il fait entrer en scène les personnages, comment ils les fait jouer autour de certains points fixes (des phrases, des lieux, des idées). On explore, d'abord, des moments-clés qui associent les deux romans et les constantes thématiques. On passe, ensuite, aux identités et aux affinités du niveau syntagmatique.

- 1) **L'entrée en scène des personnages-pivot** des deux romans Kathe dans *Jules et Jim* et Muriel dans *Deux Anglaises et le Continent* passe à travers une photo. Au chapitre XIII de la première partie de *Jules et Jim*, Albert, archéologue allemand [Koch dans la vie], montre aux deux amis sa collection de croquis et de photos. Jules et Jim sont frappés par le « sourire archaïque »³³ qu'ils admirent sur les lèvres d'une tête sculptée et qui représente une déesse enlevée par un héros. Les deux amis vont visiter l'île grecque où se trouve cette statue et dès qu'ils la voient, ils décident qu'ils suivront la femme qui incarnera ce sourire « puissant, juvénile, assoiffé de baisers, et de sang peut-être »³⁴. Cette femme sera Kathe. C'est un parcours semblable à celui que suit Claude avant de rencontrer Muriel, l'aînée d'Anne. Celle-ci lui montre une photo de sa sœur « à treize ans, visage rond, air de jeune prophétesse, bouche sévère, sourcils nets, regard où se mêlent le devoir et l'humour »³⁵ et c'est comme ça qu'ils décident de passer les vacances au Pays de Galles. Il faut noter que les deux images possèdent un caractère presque surhumain, l'une est une déesse et l'autre a l'air d'une prophétesse, et que les deux femmes qui incarneront ces images auront les qualités des divinités de la terre et de l'eau.
- 2) Muriel et Kathe sont associées à des **éléments naturels**. Jules considère Kathe « une force de la nature s'exprimant par des cataclysmes »³⁶ et elle décide même d'aller travailler à la campagne pendant quelque temps et quitte Jules pendant trois mois pour reprendre sa liberté³⁷. Kathe déclare à Jim que l'eau, c'est son domaine³⁸. Elle trompe « ses hommes avec les dieux des eaux »³⁹ et Jim observera qu'elle est « heureuse dans l'eau »⁴⁰. Serait-ce un hasard si elle choisit un plongeur pour se suicider et tuer Jim ? C'est le retour aux sources, à l'eau pré-natale, à un monde où les sons sont feutrés et filtrés par l'eau qui les englobe. Claude dit à

³² Borges dans Maria Esther Vazquez, *Colloqui con Borges*, Palermo, Novecento, 1982, p.33.

³³ H.-P. Roché, *Jules et Jim*, Paris, Gallimard/Folio, 1953, p. 75.

³⁴ H.-P. Roché, *Jules et Jim*, Paris, Gallimard/Folio, 1953, p. 76. Et le narrateur dira : « Jules et Jim vivaient avec leur statue grecque animée » p. 108.

³⁵ H.-P. Roché, *Deux Anglaises et le Continent*, Paris, Gallimard/Folio, 1956, p. 18.

³⁶ JJR, p. 92.

³⁷ JJR, p. 98. Cf aussi le *Journal d'Helen*, cit., p. 109. A l'automne 1919, Helen quitte Franz et les enfants pour aller travailler dans une grande exploitation agricole.

³⁸ JJR, p. 185. Et Helen écrit : « L'eau ne peut pas me tuer », *Journal*, cit., p. 38.

³⁹ JJR, p. 105.

⁴⁰ JJR, p. 201.

Muriel qu'il la caresse parce qu'elle vient de la terre et, d'ailleurs, le rapport avec l'eau revient, implicitement, quand on dit qu'elle joue très bien Ophélie.

- 3) **La recherche de l'absolu** : Muriel ne veut pas accepter les conditionnements de ce monde, comme Kathe. Elles aspirent à un au-delà qui n'est pas réalisable dans ce monde. Muriel restera dans l'absolu de son amour pour Claude. Elle lui écrira au moment de son mariage mais elle avait déjà exprimé sa foi dans quelques pages de son journal. Elle avait écrit, le 5 Octobre : « Je veux Claude tout entier ou pas »⁴¹ et ensuite elle lui avait avoué : « Si je rencontre alors un homme qui m'inspire estime et confiance, et qui demande ma main, je lui dirai tout notre amour, et s'il le veut encore, je l'épouserai, sans cesser de t'aimer »⁴². Anne dira à Claude : « deux êtres aussi absolus que vous ne pouvez pas s'unir »⁴³. L'absolu de Muriel se réalisera dans son âme alors que celui de Kathe se réalisera dans la mort avec Jim. On peut confronter cet idéal d'amour avec celui de Kathe qui parle de ses deux filles uniques au médecin. C'est que « Pour elle chaque amoureux était un modèle à part, et ce qui se passait en lui ne concernait pas les autres »⁴⁴. D'ailleurs, cette conception est confirmée à travers la pièce chinoise dont se souvient Jules dans le film et Jim dans le roman⁴⁵.

- 4) Dans les deux romans, il est **question d'enfants** : Kathe aura des avortements alors que Muriel lors de sa « rencontre sexuelle » avec Claude aura peur, désir plutôt, d'être enceinte. La lettre du 16 Mai 1909 s'ouvre avec « Claude, gloire à Dieu ! Je suis enceinte... » mais elle est tout de suite suivie par une autre lettre datée du 23 : « Je t'écris une lettre bordée de noir. Non, je n'étais pas enceinte. »⁴⁶

- 5) **Féminité masculine** : Il y a un côté masculin de Kathe qui se retrouve chez Anne. Lors d'une visite chez Jules, Jim trouve Kathe déguisée en jeune homme⁴⁷. Et Jules parlera de la « vie de garçonne »⁴⁸ de Kathe. Claude l'appelle « Mon garçon »⁴⁹ et dans une lettre de Anne à Claude, celle-ci écrit : « J'étais en garçon »⁵⁰

Identités expressives :

⁴¹ DAR, p.193.

⁴² DAR, p. 214.

⁴³ DAR, p.230.

⁴⁴ JJR, pp.111-112. Cet épisode se trouve aussi dans le *Journal d'Helen*, cit., p. 10.

⁴⁵ JJR, p. 228, JJT, p.100. Il s'agit d'une référence précise. H.-P. Roché avait traduit *La Tunique jaune*, amalgame de fragments de vieux drames chinois classiques, refondue par deux américains, Hazelton et Benrimo (1916). Il en avait fait un compte-rendu sur « Choses de Théâtre », première année, n.1, octobre 1921, pp.43-46.

⁴⁶ DAR, p.333.

⁴⁷ JJR, p. 82. On rappelle que Roché surnommait Helen « garçon à hanches » *Carnets*, Marseille, Dimanche ed., p.19.

⁴⁸ JJR, p. 93. Dans le *Journal d'Helen* on peut lire de temps à autre des phrases qui font référence à sa manière de s'habiller en garçon : « Je m'habille en garçon » (2 septembre 1920, p.111) ; « L'après-midi, je mets mon costume de garçon » (4 sept. 1920, p.136) ; « Envie d'être homme » (8 sept. 1920, p.172) ; « Je suis un garçon, je serai homme comme eux. » (6 octobre 1920, p. 390)

⁴⁹ DAR, p. 235

⁵⁰ *Ibidem*, p. 285.

- 1) « **Oh my prophetic soul** »⁵¹ crie Jim lorsque Kathe saute dans la Seine. La présence de Shakespeare parcourt les textes de Roché. Anne dit, à propos de Muriel, qu'elle « joue Ophélie »⁵² et elle jouera, les yeux clos, quand Claude et sa mère lui rendront visite en Angleterre. Claude, dans son journal, écrit avoir répondu « Oh my prophetic soul »⁵³.
- 2) L'expression « **Adam et Ève** » revient dans les deux romans pour souligner la simplicité et le naturel des rapports entre l'homme et la femme au-delà des structures, des normes, des lois. « Nous étions Adam et Ève » écrit Muriel à Claude⁵⁴ et à propos de Jim et Kathe, on lit : « Ils furent Adam et Ève, soumis à leurs instincts »⁵⁵. Y a-t-il une influence des drames de Karel Capek sur cette expression ? La conclusion du drame *R.U.R.* est une phrase criée par le dernier Homme dès que deux robots tombent amoureux : « Adam et Eve revenus ! »⁵⁶. Il faudrait approfondir l'étude des sources des romans de Roché que j'ai entreprise mais pas encore terminée.
- 3) Anne écrit à Claude « Vous avez tous les deux ce que je n'ai pas et que j'appelle l'instinct **Napoléon** »⁵⁷. Kathe est représentée comme « un jeune général modeste après sa campagne d'Italie »⁵⁸ et elle est surnommée, quelques pages après, Napoléon⁵⁹. Gertrude est éprise de Napoléon et rêve de le rencontrer dans un ascenseur et qu'il lui fasse un enfant⁶⁰. Je souligne cet aspect parce qu'il y a tout un vocabulaire de guerre que Roché utilise pour décrire les attitudes de Kathe. Le sourire archaïque avait déjà été défini assoiffé de lait et de sang mais il y a tout un champ sémantique qui rapproche guerre et amour : Kathe est un général qui manifeste son absolutisme⁶¹ dans ses actes gratuits : le saut dans la Seine ou l'épisode de la locomotive. « Il lui fallait du combat et du sang frais »⁶² dit le narrateur lorsqu'elle décide de trahir Jim. Quand le roman tourne à la tragédie, Jim s'exclame : « S'il lui faut constamment la bataille, je n'en puis plus »⁶³. Jim ne veut pas un combat, il n'en a jamais voulu : « Jim eût voulu mourir de Kathe. Survivre était une offense. Les mâles des araignées le savent, et leurs femelles aussi. »⁶⁴. Kathe combat pour obtenir ce qu'elle veut, elle est l'abeille-reine⁶⁵ qui règle la vie des autres sur la sienne. Lors de la lecture de la *Penthesilée* de Kleist, Jim demande pourquoi celle-ci tue Achille et Kathe répond : « Quoi de plus beau qu'un sang rouge qui vous aime ? »⁶⁶. A un moment donné, Jules s'exclame

⁵¹ JJR, p. 86.

⁵² DAR, p. 18 (et p. 25). Les mots de Muriel sont souvent filtrés par Anne.

⁵³ DAR, p. 115. Cette fois-ci la phrase d'Hamlet est traduite en français dans une note au bas de la page. Et la traduction est répétée lorsque Muriel écrit une lettre, le 3 octobre 1909, à Claude (DAR, p.340).

⁵⁴ Lettre du 1er mai 1909 (DAR, p. 327).

⁵⁵ JJR, p. 148.

⁵⁶ H.-P. Roché, *Le Théâtre à Prague*, « Choses de Théâtre », n.19-20, juillet-août 1923, p. 29.

⁵⁷ DAR, p. 160.

⁵⁸ JJR, p. 87.

⁵⁹ JJR, p. 94. Dans le film de Truffaut, Catherine dit : « à quinze ans j'étais amoureuse de Napoléon », JJT, p. 47. On sait bien que Truffaut opère une synthèse des personnages féminins du roman de Roché.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 20.

⁶¹ JJR, p.121.

⁶² JJR, p.136.

⁶³ JJR, p. 215.

⁶⁴ JJr, p. 209.

⁶⁵ JJR, p. 195.

⁶⁶ JJR, p.113. Dans les *Carnets* à la date du 19 Septembre 1920, on lit : « L'après-midi elle me et nous lit superbement *Penthesilea* de Kleist, comme si elle était Penthesilea (elle l'est)

comme Laetitia, la mère de Napoléon, « Pourvu que cela dure »⁶⁷, à propos de l'harmonie instaurée dans la maison. Kathe raconte des anecdotes sur Frédéric le Grand et elle a même sur son bureau un masque mortuaire de celui-ci⁶⁸. Le combat de Muriel est différent parce qu'il s'agit d'une bataille intérieure contre son amour, contre le développement d'un sentiment qu'elle juge immoral. A propos de la figure de Napoléon et de son importance dans l'imaginaire de Roché, il faut rappeler qu'il appelait John Quinn « le Napoléon des collectionneurs modernes »⁶⁹

- 4) **L'irréparable.** C'est pour définir ses trahisons que Kathe l'utilise. Lorsqu'elle va à Paris avec Jim et que ce dernier décide d'aller seul chercher des documents, elle dit : « Et maintenant je vais faire quelque chose d'irréparable »⁷⁰. Ensuite en Allemagne, dans le chalet, Jim laisse monter Kathe seule dans la chambre et dès qu'il la rejoint, il la trouve habillée. Elle sort et elle ne rentre qu'à deux heures du matin : « il fut convaincu qu'elle était allée accomplir l'irréparable »⁷¹. A Paris, Jim reçoit la visite d'une vieille amie et Kathe révèle immédiatement « son sourire irréparable »⁷². Ce mot revient dans la Confession que Muriel écrit pour Claude et Anne et qui est datée du 18 au 24 Juin 1903 et qu'elle appelle « L'irréparable »⁷³. Il s'agit d'avouer ses « mauvaises habitudes », son onanisme.
- 5) **La chambre d'étudiant** de Claude⁷⁴ rappelle celle de Jim. Celui-ci, après avoir essayé d'avoir un enfant avec Kathe, rentre chez lui pour « être soigné par sa propre mère, dans son lit d'étudiant »⁷⁵

Affinités expressives :

- 1) « **Le bonheur se raconte mal** »⁷⁶ dans *Jules et Jim* et « Le bonheur on ne le sait qu'après » dans les *Deux Anglaises*⁷⁷.
- 2) Muriel affirme « qu'il faut prendre des **risques** pour connaître ses limites »⁷⁸ et elle ajoute « **J'aime mieux risquer, puisque je risque seule** »⁷⁹. A ces mots font écho ceux de Kathe qui affirment la même idée de risque : « repartir de zéro et redécouvrir les règles, en courant des risques et en payant comptant »⁸⁰. Jim dit : « c'est beau de vouloir redécouvrir les lois humaines, mais que cela doit être

et moi Achille (Je voudrais l'être) » (*Carnets 1920-21*, cit., p. 61). Le personnage de Penthésilée devient un paradigme de lecture du personnage de Kathe. Cfr. la postface de Ena Marchi à l'édition italienne de *Jules et Jim* (Adelphi, Milano, 1987, p.243).

⁶⁷ JJR, p. 174.

⁶⁸ JJR, p.174.

⁶⁹ Henri-Pierre Roché, *Adieu, brave petite collection !*, in « L'œil », n.51, Mars 1959, p.35.

⁷⁰ JJR, p. 136.

⁷¹ JJR, p. 151.

⁷² JJR, p.177. A comparer cette expression avec « percer le rond » que Helen utilise dans son *Journal* pour exprimer son besoin de détruire l'harmonie, l'idylle, l'enlèvement dans le confort intellectuel et moral (*Journal*, cit., 8 sept. 1920, p. 181 ; 15 et 16 sept. 1920, pp 258-266).

⁷³ DAR, p. 217.

⁷⁴ DAR, p. 50.

⁷⁵ JJR, p.152.

⁷⁶ JJR, p. 206.

⁷⁷ DAR, p.320.

⁷⁸ DAR, p.22.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 86.

⁸⁰ JJR, p.108.

pratique de se conformer aux règles existantes »⁸¹. Claude dit à Muriel, dans le *Journal de la séparation* : « Je dois être seul pour ce que je veux faire ».⁸²

- 3) La conception de l'amour comme **construction-démolition**.. Jim en imaginant que Kathe l'a trahi « s'attaqua à la pyramide de leur amour et, pierre par pierre, commença à la démolir »⁸³ et quand Claude reçoit le « non » de Muriel à son offre de mariage, il écrit dans son journal le 2 février 1902 : « Je démolis, pierre par pierre, sinon mon amour, du moins sa forme »⁸⁴. Et encore Muriel : « Comme Claude a dû souffrir quand il a *démoli* »⁸⁵. Dans le *Journal d'Helen* on trouve souvent une phrase tirée de *Don Juan et la cathédrale* : « forment une rue, forment une ville »⁸⁶ pour signifier la construction d'un amour. Anne écrit à Claude : « nous bâtissons notre amour avec nos mots et nos gestes, c'est comme une grande statue à nous deux, et il n'y a que cela qui compte »⁸⁷

- 4) L'idée de **partir de zéro-repartir de zéro**. Muriel écrit : « nous serions loin de partir à zéro »⁸⁸ à propos de l'argent qu'elle et Claude pourraient avoir s'ils décidaient de vivre ensemble. Sens figuratif dans *Jules et Jim* où Kathe utilise « partir de zéro » quand elle veut rétablir l'équilibre avec Jim et ses trahisons réelles ou supposées.

Et c'est en repartant de zéro que Truffaut reprend les fils des histoires de Roché pour raconter sa version à lui des deux romans.

Truffaut-Roché

« Ce n'est pas l'amour qui dérange la vie, c'est l'incertitude d'amour »⁸⁹

Le bref échange épistolaire entre Truffaut et Roché, en 1959, témoigne du désir de l'écrivain de s'occuper du scénario de *Jules et Jim* mais malheureusement la mort l'en a empêché. C'est à François Truffaut et au scénariste Jean Gruault que revient la tâche de découper le roman. Etant donné que la beauté d'un roman réside dans sa prose⁹⁰ *Jules et Jim* gardera un long commentaire récité par une voix over⁹¹, celle de Michel Subor, qui le lira d'une manière rapide et neutre, presque sans intonations. François Truffaut dira qu'il fallait tenir « trois litres de

⁸¹ JJR, p. 160.

⁸² DAR, p. 196 écho du *Journal de la séparation* de Pierre où l'on lit : « Je veux pouvoir risquer ma vie à mon gré ».

⁸³ JJR, p. 151.

⁸⁴ DAR, pp.90-91.

⁸⁵ *Ibidem*, p.200.

⁸⁶ *Journal cit.*, 21 août 1920, p. 46 ; 7 octobre 1920, p. 398 ; « Mes quartiers et les siens forment une ville » 10 octobre 1920, p. 422

⁸⁷ DAR, p.247.

⁸⁸ DAR, p. 155.

⁸⁹ Muriel in DAR, p. 148.

⁹⁰ Aline Desjardins, *Aline Desjardins s'entretient avec François Truffaut*, Montréal, Radio-Canada, 1973 (Paris, Ramsay/Poche cinéma, 1993).

⁹¹ On se souvient de la querelle suscitée à la sortie d'*Une certaine tendance du cinéma français* (« Cahiers du cinéma », n. 31, 1954) à propos de l'équivalence soutenue par Aurenche et Bost alors que Truffaut proclamait la nécessité de s'imprégner d'un auteur. Distinction entre voix off (qui appartient à un personnage de la diégèse) et voix over (qui appartient à un personnage hors-diégèse) proposée par Doane Mary Ann, *The Voice in the cinema : The Articulation of body and Space*, « Yale French Studies », n.60, 1980.

liquide dans une bouteille de deux litres »⁹² ou, hors métaphore, condenser et synthétiser la masse de documents de Roché. En effet, le réalisateur travaillera « à la colle et aux ciseaux »⁹³ pour obtenir une forme parfaite comme celles des œufs en ivoire de Brancusi⁹⁴ afin de reproduire « le style aéré et serré » de l'écrivain⁹⁵

Le rapprochement entre l'écrivain et le réalisateur ne revient pas simplement quand on lit les respectives affirmations mais ils sont très proches dans le style. Si Roché préfère les phrases brèves, elliptiques et « le style laconique d'un paysan », François Truffaut réalise des films (et surtout *Les deux Anglaises*) qui sont marqués par des fermetures à l'iris, des séquences coupées. Ces procédés techniques semblent faire écho au « style stendhalien » que Roché et Truffaut admiraient.

Il y a des détails qui montrent comment Truffaut, en utilisant les carnets, les lettres et les romans, s'est imprégné⁹⁶ de la vie et de l'écriture de Roché afin de raconter la même histoire au cinéma⁹⁷. Il est revenu à la « vérité de l'histoire » en faisant des choix précis. Parmi ces choix il y a celui de faire parler Muriel en anglais. En effet, Margaret Hart, si l'on excepte son *Journal parisien*, dans ses lettres utilise sa langue maternelle plutôt que le français.

Truffaut fait mourir Anne alors que dans le roman personne ne meurt. Dans la réalité c'est Margaret Hart qui meurt le 17 Mars 1926 selon ce que Violet écrit dans une lettre datée de 1927. Il fait mourir aussi Claire. Ce choix peut être lié à celui de l'écriture d'un roman de la part de Claude, *Jérôme et Julien*. Le réalisateur semble re-évaluer le personnage de Claude en lui donnant la liberté et la capacité de se réaliser à travers une œuvre littéraire. Evidemment, c'est un renvoi à Roché et à son existence.

Les identités extra-diégétiques

La réalisation des *Deux Anglaises* est assez travaillée. « Film malade » de Truffaut qui aura une longueur instable, selon les années, de 132 minutes, en 1971, à 108 minutes, après deux semaines de programmation, et encore à 132, en 1984. On pourrait parler d'identités extra-diégétiques entre le parcours de réalisation de Truffaut et le parcours narratif de Roché : des aller-retour continus, des modifications qui montrent la participation émotionnelle à la matière dont on traite.

L'affinité profonde entre Henri-Pierre Roché et François Truffaut a déjà été remarquée, notée et discutée à l'intérieur de plusieurs études consacrées aux versions cinématographiques des romans de Roché. Leur liaison passe avant tout à travers un amour pour la vie filtré par l'art : l'écriture pour Roché, la réalisation pour Truffaut.

- Aux mots de Henri-Pierre Roché : « J'ai tellement de **mémoires et si peu d'imagination** »⁹⁸ fait écho une affirmation de François Truffaut : « C'est toujours dans la réalité ou dans les livres que je puise les choses fortes : mon imagination est impuissante à me les suggérer »⁹⁹.

⁹² François Truffaut, *Le plaisir des yeux*, Paris, Cahiers du cinéma, 1987, p. 102-127. Robert Bresson a écrit : « on ne crée pas en ajoutant mais en retranchant » (*Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard/Folio, 1975, p. 96).

⁹³ JJT, p.9.

⁹⁴ Carole Le Berre, *François Truffaut*, Paris, Editions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, 1993, p. 74. Et l'expression n'est pas sans rapport avec celle de Roché « styliser à la Brancusi » utilisée dans le manuscrit d'*Une amitié* première version de *Jules et Jim*.

⁹⁵ C'est la définition donnée par Jean Cocteau dans F. Truffaut, *Le plaisir des yeux*, cit., p.

⁹⁶ L'expression a été utilisée par Antoine De Baecque.

⁹⁷ Cette expression utilisée par Truffaut renvoie à la querelle sur l'adaptation littéraire au cinéma qui voyait rangés sur les deux fronts opposés Truffaut contre Aurenche, Bost et Autant-Lara. Cf. *Notes sur une certaine tendance du cinéma français*, in « Cahiers du cinéma » n.31, Janvier 1954

⁹⁸ Cité par Carlton Lake, *H.-P. Roché : an introduction*, Austin, HRHRC, 1990, p. 203.

⁹⁹ In Anne Gillain, *Le cinéma selon François Truffaut*, Paris, Flammarion, 1988, p. 141.

- Il y a aussi **deux histoires de sœurs** : celle des sœurs Hart, naturellement, et celle de Catherine Deneuve et Françoise Dorléac avec lesquelles Truffaut avait eu une histoire. Et on sait bien que le réalisateur s'était enfermé dans un hôpital pour se soigner d'une dépression nerveuse survenue après la rupture avec Deneuve.
- Tous les deux se posent en **entomologistes** de la race humaine. Roché avait écrit qu'il désirait étudier la vie des insectes humains et ses intérêts littéraires confirment cette tendance. Il lit *La Physique de l'amour* de Remy de Gourmont et s'intéresse au théâtre de Karel Capek qui, entre autres pièces, avait écrit *La Vie des Insectes* en esquisant un royaume d'insectes comme métaphore de l'humain¹⁰⁰.
- **Le long travail de réalisation et d'écriture** : Roché avait mis dix ans pour écrire *Don Juan*. François Truffaut écrit un premier scénario des *Deux Anglaises* et laisse reposer ce script-monstre dans un tiroir pour le sortir au moment de la réalisation en 1971. Carole Le Berre raconte que Truffaut, avant de se mettre au travail sur ce script-monstre, constitué de trois volumes dactylographiés et 222 scènes¹⁰¹, avait attendu deux ans.
- **L'amour pour les classifications** : « Il y a chez Truffaut une manie des dates et de la planification comme il y a une manie du classement »¹⁰². On n'oublie pas que Roché avant d'être écrivain était collectionneur de profession.
- **La poste** : Luc Mollet appelait Truffaut Monsieur PTT¹⁰³ et Roché écrivait des lettres pour connaître des filles et il collectionnait les lettres reçues.
- **L'amour pour les faits divers** : Truffaut déclare « Ce qui est beau dans un fait divers c'est qu'il est à la fois vrai et baroque ; nous ne sommes plus du tout dans le drame bien construit »¹⁰⁴. Roché aime couper des articles. Parmi les documents conservés au Harry Ransom Center, il y a une série d'articles coupés par Roché. Il s'agit, pour la plupart, de faits divers. Il y en a un où un certain Paul Druard tue sa femme parce que celle-ci voulait le quitter.
- **Le bonheur de l'écriture**. C'est que l'écriture représente une libération d'un poids. Roché a revécu en détail son histoire au moment de l'écrire, il a souffert. Truffaut dit qu'il faut souffrir « un mal de chien »¹⁰⁵ avant de réaliser un bon film.

Le mixage diégétique

¹⁰⁰ Cfr. H.-P. Roché, *Le Théâtre à Prague*, in "Choses de Théâtre", n.17, Mai 1954, pp.415-418.

¹⁰¹ On rappelle que le script final sera constitué de 192 pages et 101 scènes.

¹⁰² Carole Le Berre, *François Truffaut*, Paris, Editions de l'Etoile, 1993, p. 35.

¹⁰³ *La balance et le lien*, « Cahiers du cinéma », n.410, Juillet-août 1988.

¹⁰⁴ Anne Gillain, *Le cinéma selon François Truffaut*, Paris, Flammarion, 1988, p.41.

¹⁰⁵ François Truffaut, *Les films de ma vie*, Paris, Flammarion, 1987, p. 74.

La connaissance profonde de l'œuvre de Roché de la part de François Truffaut lui a permis de réaliser deux films qui représentent la synthèse de la *weltanschauung* de l'écrivain. En utilisant toujours un zoom analytique, du plan général au gros plans sur les détails, je vais souligner les différences évidentes au niveau de la fabula entre le roman *Deux Anglaises et le Continent* et le film *Les deux Anglaises* et, ensuite, je vais reprendre les deux scénarios des films de Truffaut et les deux romans de Roché pour montrer le mixage opéré par le réalisateur¹⁰⁶. Plus en détail, il s'agira de montrer quels sont les passages des *Deux Anglaises* de Roché repris par Truffaut dans son *Jules et Jim* et ce qui reste du *Jules et Jim* de Roché dans les *Deux Anglaises* de Truffaut. Je ne prendrai pas en considération les « modifications de structure » opérées par Truffaut quand il transforme des journaux en lettres ou vice-versa ou quand il fait lire à une voix over, la sienne d'ailleurs, des morceaux du journal de Claude.

- 1) Les plans-séquences de *Jules et Jim* où l'on voit Jim qui **roule à vélo** derrière Catherine proviennent plus des *Deux Anglaises* que du premier roman. On lit dans le journal de Claude : « Je roule à bicyclette avec Muriel [...] Je suis derrière elle, je vois sa nuque »¹⁰⁷

- 2) La séquence de **l'arrivée de Claude dans le village anglais** pourrait être la visualisation d'une autre scène qui se trouve dans *Jules et Jim*. Jim et Kathe évoquent l'arrivée de Jules dans le Sud et ils se souviennent de: « son passage, à vélo, par la pluie, avec un sac à dos sous son capuchon, qui lui faisait une bosse, devant une bande de jeunes ouvrières »¹⁰⁸.

- 3) L'*incipit* de *Jules et Jim* de Truffaut, c'est une voix off qui dit :

Tu m'as dit : « Je t'aime »
Je t'ai dit : « Attends »
Je t'ai dit : « Prends-moi »
Tu m'as dit : « Va-t-en » (*JJ T.*, p. 14)

Il s'agit d'un passage des *Deux Anglaises* de Roché :

Tu m'as dit : « Je t'aime »
Je t'ai dit : « Attends »
J'allais dire : « Prends-moi »
Tu m'as dit : « Va-t-en » (*DA R.*, p. 205).

Le spectateur qui écoute ces phrases ne sait pas qu'elles ont été écrites par un personnage du deuxième roman de Roché et la vision du film lui permettra de les expliquer d'une manière différente par rapport à ce qu'il pourrait faire s'il les lisait dans *Deux Anglaises et le Continent*.

¹⁰⁶ Cf les deux scénarios des films de Truffaut : *Jules et Jim*, Découpage intégral, Paris, Seuil/Avant-scène, 1971 (le scénario avait été publié une première fois sur le numéro 16 de l' « Avant-scène du cinéma », 1962) ; *Deux Anglaises et le Continent*, Découpage et dialogues in extenso, « Avant-scène du Cinéma », n. 121, 1972. A partir de ce moment on indiquera simplement les pages précédées des sigles : JJT(*Jules et Jim* Truffaut) – DAT (*Deux Anglaises* Truffaut).

¹⁰⁷ DAR, p. 115.

¹⁰⁸ JJR, p.181.

Pourquoi Truffaut les a-t-il insérées au début de son film? La réponse pourrait être donnée par le désir du réalisateur de sauver des phrases d'une beauté absolue¹⁰⁹. Mais le choix révèle aussi la compréhension de l'écrivain de la part de Truffaut. Ce « Tu » et ce « Je » appartiennent à deux personnages précis : Claude et Muriel. C'est Muriel qui écrit ces phrases dans son Journal le 22 Novembre 1903 dès qu'elle reçoit une lettre de Claude lui avouant qu'il a des amies femmes. Mais ce « Tu » et ce « Je » pourraient appartenir à Jim et à Kathe. C'est la question du TEMPS qu'il faut mettre en relief. Dans les deux romans de Roché (et dans son existence) il y a une difficulté des personnages à se retrouver. L'épisode du rendez-vous manqué dans *Jules et Jim*¹¹⁰ est représentatif de l'impossibilité de faire coïncider les événements. Dès que l'on ne capte pas l'instant (*carpe diem* disaient les Latins), on ne peut pas le récupérer.

- 4) L'épisode de Thérèse raconté dans les *Deux Anglaises* de Roché se trouve dans le *Jules et Jim* de Truffaut avec quelques différences : **Sauvez-moi ! nous dit-elle. C'est Merlin et sa bande qui me poursuivent. Ils sont plus costauds que vous. Courons tous les trois ! [...] Etes-vous capables de me donner à coucher pour cette nuit et de me trouver un travail ? Je m'appelle Thérèse** » (DAR, p.110). Et chez Truffaut : **Sauvez-moi ! C'est Merlin qui me poursuit. Il est plus costaud que vous. Courons tous les trois ! Pouvez-vous me donner à coucher cette nuit ? Je m'appelle Thérèse** (JJT, p.19).

- 5) Dans une scène du film, Catherine raconte son amour pour Napoléon et elle embrasse un buste de l'empereur. Après elle ajoute : « **On m'avait appris, petite fille : « Notre Père qui êtes aux cieux... » Et moi, j'avais compris : « Notre Père qui quêtes aux cieux.. et j'imaginai mon père déguisé en bedeau barbu faisant la quête devant le paradis** » (JJT, p.47). Il s'agit d'une partie des *Souvenirs de Claire* dans le deuxième roman : « **Quand je t'ai appris, tout petit, le Notre Père qui êtes aux cieux, tu as compris la première fois : Notre Père qui quêtes (qui quêtes) aux cieux et tu as vu en esprit ton père, en costume de bedeau, faire la quête avec une bourse à long manche, à la grande messe du Paradis** » (DAR, p. 137).

- 6) Dans le film de Truffaut, Catherine dit qu'elle a trente-deux ans alors que Jim en a vingt-neuf et elle ajoute : « **A quarante ans tu voudras une femme. Moi, j'en aurai quarante-trois. Tu en prendras une de vingt-cinq...et moi, je me retrouverai toute seule comme une idiote** » (JJT, p.98). Il reprend en cela la différence d'âge entre Claude et Muriel qui est de deux ans plus âgée que le jeune français. Muriel dit : « **J'ai vingt-cinq ans, toi vingt-trois. A quarante ans tu voudras une femme, j'en aurai quarante-deux. Tu en prendras une de vingt-cinq** »(DAR, p.214).

- 7) Catherine répète à Jim des mots dits par Anne à Claude dans les *Deux Anglaises* de Roché. Quand Catherine dans une de ses lettres écrit : « **Jim, viens quand tu peux...mais peux bientôt** » (JJT, p.106) elle ne fait que citer Anne : « **Mon Claude, ne viens que quand tu pourras, mais peux bientôt** » (DAR, p.246). Dans la même lettre Catherine dit à Jim : « **Ce papier est ta peau, cette encre est mon sang. J'appuie fort pour qu'il entre** » (JJT, p.105). Elle répète une phrase

¹⁰⁹ François Truffaut, *Henri-Pierre Roché revisité* in *Le plaisir des yeux*, Paris, Cahiers du cinéma, 1987, pp.128-129.

¹¹⁰ JJR, p. 84.

de Anne à Claude : « **Ce papier est ta peau, cette encre est mon sang. J'appuie fort pour qu'il entre** » (DAR, p. 246).

- 8) Le Jim de Truffaut s'approprie d'un épisode de la jeunesse de Claude, celui d'Albert Sorel : « **Le peu que je sais, je le tiens de mon professeur Albert Sorel : Que voulez-vous devenir ? me demanda-t-il.-Diplomate.-Avez-vous une fortune ?-Non. -Pouvez-vous, avec quelque apparence de légitimité, ajouter à votre patronyme un nom célèbre ou illustre ?-Non. -Eh bien ! renoncez à la diplomatie.- Mais alors, que dois-je devenir ?-Un curieux.- Ce n'est pas un métier.- Ce n'est pas encore un métier. Voyagez, écrivez, traduisez...apprenez à vivre partout. Commencez tout de suite. L'avenir est aux curieux de profession. Les Français sont restés trop longtemps enfermés derrière leurs frontières. Vous trouverez toujours quelques journaux pour payer vos escapades** » (JJT, p.63). Claude écrit dans son journal : « **Mon professeur, Albert Sorel, m'a dit : Vous avez bien travaillé deux ans et demi. Vous n'avez ni un nom, ni une fortune, ni une santé à toute épreuve. Vous êtes un idéaliste, un curieux. Renoncez aux concours. Voyagez, écrivez, traduisez. Apprenez à vivre partout. La France manque d'informateurs qui sont une des forces de l'Angleterre. Commencez tout de suite.** » (DAR, p. 33).
- 9) Catherine dit à Jim : « **Jules pense que vous avez une grande carrière devant vous. Moi aussi, mais j'ajoute pas forcément spectaculaire** » (JJT, p. 63) Et Muriel dit à Claude à propos de Claire : « **Elle pense que vous avez une grande carrière devant vous. Moi aussi, mais j'ajoute : pas forcément spectaculaire** » (DAR, p. 135).
- 10) Jim dit à Catherine. « **J'ai toujours aimé ta nuque. Le seul morceau de toi que je pouvais regarder sans être vu** » (JJT, p. 85). C'est Claude qui dit, deux fois, aimer la nuque de Muriel. La première fois, il le note le 15 août 1899 : « **Je vois sa nuque blanche sous le chignon d'or massif. Par la suite, pour moi seul, je l'ai appelée Nuk** » (DAR, p. 26) et encore le « **J'ai toujours désiré sa nuque. Le seul morceau d'elle que je pouvais regarder à loisir sans être vu par elle** » (DAR, p. 318). Cette attention à la nuque sera soulignée aussi dans le deuxième film de Truffaut où la voix off dit : « **Claude roulait derrière Muriel dont il fixait la nuque, la partie d'elle qu'il préférait, puisqu'il pouvait la regarder sans être vu** » (DAT., p.31). Dans les *Carnets* le 17 août 1920 on lit la note suivante : « Sa [d'Helen] voix s'émeut. Sa démarche aussi. Souvenir un peu de Nuk. » [p.33].
- 11) **Le rapport aux éléments naturels** : Muriel, Anne et Claude sont comparés à l'eau. Truffaut tire ces similitudes de *Jules et Jim* de Roché. Dans *Jules et Jim* on avait lu : « Ils trouvèrent que la masse d'eau qui tombait ressemblait à Kathe, les remous furieux à Jim, l'élargissement calme qui suivait, à Jules »¹¹¹ et la voix over dans *Les Deux Anglaises* de Truffaut compare Claude à l'élargissement calme, Anne à l'eau qui tombe et Muriel aux remous furieux.

Toutes ces affinités et ces rapports que l'on peut retrouver entre la vie, les films et les romans montrent qu'il n'existe pas de vérité et que la seule vérité est le résultat de multiples points de vue.

¹¹¹ JJR, p. 119.

Salle des fêtes de Dieulefit, samedi après midi

Les 50 ans de *Jules et Jim*.

Table ronde animée par Pascal Ory, avec Blandine Masson, André Dimanche, Antoine Raybaut et Marie Desplechin.

Pascal Ory présente la table ronde. Mais avant que celle-ci ne débute, il laisse la parole à Catherine Goffaux, qui lit des extraits des Carnets de Roché.

André Dimanche

Comment suis-je rentré dans cette histoire ? Je pense que c'était en 84, 85, que j'ai commencé à découvrir vraiment le personnage de Roché, c'est-à-dire que, en tant qu'éditeur de livres de littérature, de poésie, d'art, j'avais envie d'éditer un livre sur Marcel Duchamp. Et j'avais envie d'éditer un livre sur Wols. Il n'y avait pas, il n'y a toujours pas de livre en français sur Wols. Et réunissant un certain nombre de documents sur Duchamp et sur Wols, j'ai évidemment rencontré les textes d'Henri-Pierre Roché. J'avais édité précédemment deux albums, l'un qui s'appelait *Marseille-New York/ une liaison surréaliste 1940-1945*, avec Bernard Noël, sur le passage des surréalistes à Marseille pendant la guerre et leur départ vers les Etats-Unis. Deux ou trois ans après, j'avais édité *Et l'au-delà de Suez*, qui était l'itinéraire d'un poète marseillais, Louis Brauquier, et ses images, des images différentes, il avait été agent d'une messagerie maritime. Pour l'anecdote, il est le personnage de Marius. Marcel Pagnol, un jour, rentrant par la Canebière, lui dit : « Je suis en train d'écrire une pièce sur toi ». Et c'était lui, Marius, ce personnage de Marseille qui voulait partir à l'appel de la mer, et qui est parti. Moi, j'ai connu Louis Brauquier à la fin de sa vie. J'ai donc fait un livre, un livre d'images avec des affiches des compagnies de navigation, des documents d'archives sur tous les endroits où il avait été en poste, en Chine, à Tahiti etc. Et l'idée m'est venue de continuer cette série : un écrivain et ses images. Et j'ai pensé que je pouvais faire la même chose pour Henri-Pierre Roché. Nous sommes allés voir Jean Roché, son fils, pensant qu'il avait encore tous les tableaux, qu'on allait voir des œuvres de Duchamp, de Wols, etc. Et Jean Roché qui à l'époque habitait à côté de Forcalquier, nous donne rendez-vous, mais il était en plein déménagement. Je me souviens d'une grande salle de séjour avec des cartons. « Le déménageur doit venir demain. Mais si vous voulez voir des œuvres, je n'en ai plus. La seule chose qui me reste de mon père, c'est son journal, qui à l'heure actuelle est en lecture chez un éditeur, mais que je vais récupérer ». C'était chez Ramsay et en fait, il allait y avoir un procès avec *la Bicyclette Bleue* de Régine Desforges. « Il semble qu'il va y avoir des problèmes et je préfère donc récupérer l'ensemble du *Journal* et je vous l'envoie ». La semaine qui a suivi, j'ai reçu un carton, grand comme la moitié de cette table, à l'intérieur, vingt-cinq classeurs gris, avec le texte dactylographié, en fait « la frappe Truffaut ». D'ailleurs sur la première page, c'était marqué : à rapporter à François Truffaut, telle adresse... Je me suis plongé dans ce *Journal* qui court de 1904 à 1959, et immédiatement, j'ai été fasciné, par l'écriture, pas simplement par ce qui est dit, mais par le style de l'écriture, le rythme, et puis par le projet : Roché, dès 1904, quand il commence à écrire son *Journal*, il sent que c'est la chose la plus importante pour lui, c'est-à-dire que c'est un projet littéraire, « toute ma vie, je vais essayer de consigner la passion amoureuse ». Ce n'est donc pas un vrai journal. On peut être déçu : on peut lire par exemple des choses comme : « hier, dîner chez Brancusi, il nous a fait des pâtes ». Et puis rien d'autre. Ou « Visite de Picasso » et rien d'autre. Les personnes qui voulaient avoir des informations là-dessus ont été surprises. Par contre pour tout ce qui était de la

relation amoureuse, j'étais vraiment fasciné par cette œuvre de huit mille pages. Au bout de deux ou trois jours, j'ai téléphoné à Jean Roché en lui disant que j'acceptais de l'éditer, alors que Roché étant mort en 59 et qu'on était en 85. Et pratiquement tous les éditeurs avaient eu ce journal entre leurs mains. Mais tout le monde avait refusé, à cause du nombre de pages, du nom de Roché qui n'était pas connu. Mais c'était la même chose pour moi. J'ai bien senti que dans une vie d'éditeur, c'est une chance extraordinaire d'avoir ce trésor, c'est une chose tout à fait exceptionnelle. La question s'est posée, comme pour tous les éditeurs, de savoir ce que j'en faisais. La logique aurait voulu qu'on commence par le début, 1904. Mais c'était risqué. En imaginant que le premier volume ne marche pas, on pouvait difficilement continuer. Très rapidement, j'ai senti qu'il fallait raccrocher ça à *Jules et Jim*, puisqu'on avait le journal de la période des années 20. En cherchant, j'ai trouvé le texte que Truffaut avait écrit pour une édition allemande, où il expliquait dans le détail comment il avait trouvé *Jules et Jim*, un livre qu'il avait trouvé en solde et dont il avait lu la quatrième de couverture qui disait que c'était le premier roman d'un auteur de soixante-quatorze ans. A quoi peut bien ressembler le premier roman d'un auteur de soixante-quatorze ans ? On avait ce texte-là qui était une véritable présentation d'une possible édition. A partir du moment où j'ai décidé de commencer par l'année 1920 –il fallait savoir quand commencer, en avril ou en juin, mais c'était un détail– deux personnes de mon entourage ont travaillé sur le texte : elles ont essayé de rendre le texte un peu propre, de le préparer pour l'imprimeur, en mettant de la ponctuation, en enlevant les abréviations... je me suis rendu compte au bout de quelques mois qu'on faisait fausse route. Entre temps j'avais dû être en contact avec Stéphane Hessel, par l'intermédiaire de Karin Grund, et je savais qu'existait le journal d'Helen, et donc j'ai envisagé les deux publications en même temps. C'est à ce moment-là que Blandine Masson et Antoine Raybaut, que je connaissais depuis longtemps, m'ont dit qu'ils étaient partant pour cette aventure. A la lecture de « la frappe Truffaut », je me suis rendu compte qu'il y avait pas mal de fautes dans les noms propres. Et je me suis dit que s'il y avait des fautes dans les noms propres, il devait y avoir des fautes dans le texte. Et je me suis rendu compte rapidement que je ne pouvais pas faire cette édition à partir de ces classeurs, de cette frappe. Les archives de Roché étant à Austin, il fallait absolument d'abord aller voir les manuscrits. J'avais même noté sur un carnet : ne pas éditer sans être allé à Austin. Souligné, tellement j'avais peur de me laisser entraîner à publier ce que j'avais. Nous sommes allés avec Blandine et Antoine à Austin rencontrer le responsable du département français à Austin, Carlton Lake, qui avait acheté à Jean Roché les manuscrits – il s'est promené en France avec son carnet de chèques et il a acheté les archives de Beckett, les archives de Cocteau, les archives de Roché et bien d'autres choses. On a demandé les photocopies du manuscrit pour établir le texte. Ça a duré après pendant un an, ou un peu plus, mais on a établi le texte mot à mot. On a travaillé comme si on faisait la Pléiade, on était capable de passer une après-midi sur une ligne. Je crois qu'on a fait un travail scientifique. Il faut dire que la secrétaire de Truffaut, et il y en a eu plusieurs, même si elle était de grande qualité, était obligée de faire des fautes : la partie qui a été éditée, celle de 1920, a été retravaillée par Roché en 1930 et en 1950. C'était vraiment l'œuvre de sa vie. Ça veut dire que le manuscrit était pratiquement illisible.

La secrétaire a, par exemple, pu dactylographier la phrase sans rajouter les quelques mots ajoutés. Et on a même vu à Austin un petit carnet dont le format était celui d'une carte de téléphone. Et Roché lui-même n'était pas arrivé à relire ça. On a travaillé à la loupe, pour essayer d'établir le texte. Ensuite, j'ai eu connaissance du *Journal d'Helen*. Stéphane Hessel, qui avait le journal de sa mère, s'était toujours opposé à sa publication. Il m'a dit « à partir du moment où vous éditez le journal de Roché, je ne peux plus m'opposer à la publication du journal de ma mère ».

Pascal Ory

Précisons que Kadi dont il est question dans le journal, c'est Stéphane Hessel, enfant.

Blandine Masson

Le travail sur le journal de Roché puis sur celui d'Helen avait duré deux, trois ans. Je dois dire que j'ai été plus émue par le journal d'Helen que par celui de Roché. La plus grande difficulté pour l'établissement du texte d'Helen, et Antoine en a fait une très grande part, ça a été la traduction parce qu'Helen écrivait vraiment en trois langues. Le problème s'est posé de savoir si on publiait le texte dans ces trois langues. On a finalement pris le parti de traduire. On a passé des heures sur une phrase, on n'était pas d'accord, c'est très compliqué de trouver le mot vraiment juste...

Pascal Ory

Les trois langues étaient l'allemand, l'anglais et le français.

Antoine Raybaud

Helen pouvait commencer la phrase en allemand, la poursuivre en français...

Blandine Masson

Elle commençait en allemand, continuait en français, terminait en anglais, pouvait revenir à l'allemand...une écriture tout à fait unique, je n'ai jamais vu d'autres textes comme celui-là.

Pascal Ory

Un vrai texte européen...

Blandine Masson

Je n'ai plus parlé de tout cela depuis dix ans, parce que c'est une chose avec laquelle j'ai essayé de rompre parce que c'était extrêmement envahissant, c'était très difficile de se séparer de ce personnage plein de mystères, de Roché. En arrivant ici, j'ai repensé à quelque chose sur l'écriture. Je me souviens d'avoir lu chez André Dimanche, beaucoup, beaucoup de passages du journal de Roché, et notamment la partie pendant la guerre qui se déroulait ici : Roché n'avait plus de relation avec Franz, et Franz avait été arrêté, avait été au camp des Mille, et puis était mort. Et Roché, ici, tout seul, pendant la guerre, regardait le ciel, les montagnes, tout seul, absent du monde, hors du monde. Et tout à coup cette nouvelle que Franz Hessel était mort. Et c'est très troublant, très marquant, la mort de son ami, la culpabilité de ne pas l'avoir aidé, le deuil. Tout ça a déclenché un processus d'écriture, dont est né *Jules et Jim*. Et c'était extraordinaire à voir : on voyait quelqu'un qui toute sa vie avait voulu être un écrivain, n'y arrivait pas, qui toute sa vie avait écrit sa vie comme dans un vertige de soi-même et comment tout à coup, par cette mort, si brutale pour lui, quelque chose avait vraiment basculé, même s'il a fallu encore une quinzaine d'années avant *Jules et Jim*, mais l'amorce de l'écriture s'était faite. Et un écrivain était né ici, à Beauvallon.

Pascal Ory

Et vous Antoine Raybaud, pour clore cette première partie sur la médiation éditoriale...

Antoine Raybaud

Je ne sais pas si c'est tellement là-dessus que j'ai envie de parler. Je voudrais d'abord combler une lacune de Blandine : lorsqu'elle parle des deux journaux sur lesquels elle a travaillé, je voudrais rappeler que ça a fait l'objet d'une série sur France Culture en dix demi-heures si je me rappelle bien et qu'elle avait intitulée, et ça va faire un lien naturel avec Marie Desplechin,

« Jules, Jim et Kathe » qui manque étrangement dans le titre de Roché. C'est peut-être l'impression que nous avons, comme transportés, Blandine et moi, mais, peut-être celui qui le dit le moins est celui qui l'a été le plus, car je vous rappelle cette espèce d'irradiation qui l'a saisi au moment où il a lu le texte traduit. Et c'est un petit souvenir d'équipe. A partir de ce moment, le texte ne nous a plus tellement appartenu car avec une voracité non seulement d'éditeur mais presque de détenteur, Helen avait séduit André qui en a peu parlé. Et c'est là-dessus que je voudrais réfléchir un peu, sur ce couple, non pas de personnes mais sur ce couple de textes, les *Carnets* de Roché et le *Journal* d'Helen. On pouvait tout attendre de ce couple : c'est comme deux livres qu'on peut lire un dans chaque main, car pour toute une partie, l'automne 1920, les dates sont communes, chacun fait le récit des mêmes séances amoureuses, pourrait-on dire, en pensant à tel texte des mystiques arabes. Et ce qui est intéressant, c'est qu'on ne pouvait pas savoir ce qui allait arriver, si ce serait, ce que voulait faire Roché, un véritable *De l'amour* du XX^{ème} siècle, dans lequel il y aurait eu les deux voix ou bien si cela se réduisait, ce qui est aussi éclairant pour notre époque, au partage du même lit, mais pas des mêmes rêves et d'une certaine façon pas de la même histoire. Une fois, il y a le récit dans les *Carnets* de Roché d'une séance nocturne, amoureuse, sublime, entre elle et lui, puis c'est une scène de ménage, et il lui dit : « Ecris ! » Et elle écrit : « Rien senti, Pierre décevant, » etc... C'est juin, à Weimar. D'où l'importance qu'il y a de lire ces deux textes parce que ce sont des sommets, des avancées extraordinaires, d'écrire le quotidien, d'écrire l'érotique, d'écrire bien d'autres choses chez elle. Il me semble que le *Journal d'Helen* éclaire Roché, elle l'éclaire même cruellement, elle l'éclaire en sourcier de plaisir qui voudrait être par là sourcier de paroles, de la sienne propre probablement. Roché ne se stimule qu'à partir du moment où l'expérience a eu lieu ou bien une stratégie très subtile et dangereuse mais aussi parce que c'est ce qu'il cherche au nom de cette influence freudienne à laquelle ils étaient sensibles déjà en Allemagne avec leurs jeux freudiens, c'est-à-dire de lier le principe de parole et le principe de plaisir. Et on le voit déjà dans les rêves tels qu'il les raconte dans *Jules et Jim*, lorsqu'il rêve justement dans les trois langues, et ça va éclairer tout à fait le projet d'Helen, dans les trois langues parce que c'est un relâchement de la discipline de sa langue. Et ça, c'est un point très important, quand elle écrit en trois langues, elle n'écrit pas pour trouver la formulation la plus juste, dans chacune des langues, en allemand *die Stimmung*, en anglais l'ironie ou la fable, et en français l'analyse : pas du tout, au contraire, j'ai demandé à mes amis allemands, j'ai demandé à mes amis anglais, c'est un anglais relâché, comme c'est un allemand relâché comme c'est un français relâché parce que ce relâchement ouvre des possibilités de découverte, parce que ça relâche précisément les contrôles. A ce titre, on retrouve un autre grand projet des années 1920 : Joyce. Le *Journal d'Helen* correspond à cela, et il est curieux que Roché, quand il a voulu véritablement faire ce livre à deux, n'y soit pas parvenu. Il a essayé d'exploiter les rédactions d'Helen pour en faire un livre dont on a les premières journées, puis il l'a abandonné parce que le livre ne valait rien. C'est donc qu'il fallait bien deux livres : un ne pouvait pas intégrer les deux autres. Il y a une forte différence entre les deux, et il faut le noter : même le temps, la relation au passé ne sont pas vécus de la même façon : elle est plus brute, lui est plus élaboré, mais je crois que ce n'est pas du tout de ça qu'il s'agit. Il s'agit de deux façons de travailler sur la mémoire, et il est curieux de voir que chez Helen, qui elle travaille de mémoire, qui reprend plusieurs mois après ces journées, qui n'a rien noté, alors que lui note au jour le jour, c'est elle qui est le plus au présent. On le voit dans la dimension des textes, les journées de Roché, c'est une discipline chez lui, ne doivent pas dépasser cette petite face de carte de téléphone dont parlait André Dimanche tout à l'heure. Ensuite il les dilatera, il prendra des agendas plus gros, mais la journée ne doit pas sauf exception dépasser la page. Et si on peut en mettre deux ou trois, c'est mieux. Il y a un côté Anatole France chez lui, phrase courte, style limpide et pensée claire, qui hante Roché. Tandis qu'elle est allemande, elle révère beaucoup Goethe, Hölderlin... ce qui est important,

c'est que son passé est raconté au présent, dans quelque chose qui en elle éveille au présent de l'écriture. Il y a ce présent de l'écriture et ce présent de la scène dans lesquels il y a une sorte d'abolition du temps passé et dans lequel il y a une couverture très, très large de tout ce qui se passe. Pas un événement qu'elle ne raconte sans que ce ne soit une scène, même toute petite, un combat de boxe à Weimar, une scène de café à Berlin, accompagner Uli à l'école – Uli, c'est l'aîné des deux frères- avoir un amour avec Roché, ou l'extraordinaire –extraordinaire- narration d'Helen d'un de ses avortements, parmi ceux qu'elle a pendant sa relation avec Roché. Chez elle donc, il y a non-stylisation, et ceci se retrouve dans la langue. Et d'un autre côté, il y a –je ne sais si j'ose en parler – une écriture féminine, pas une écriture féminine comme on l'entend habituellement mais une écriture au corps à corps avec l'écriture d'un homme, dans une réaction qui est la sienne, et dans laquelle, curieusement, elle est beaucoup plus quotidienne et en marque le comble par ce mot allemand à double sens : *seelisch*, *seelisch*, *seelisch*, qu'on traduira comme on voudra, je pense que c'est assez facile à comprendre.

Lui fait donc un *De l'Amour*, elle fait une sorte d'efflorescence de ce qu'est une vie dans tous ses instants et creusant très loin dans la douleur lorsqu'elle raconte sa tentative de suicide de jeune fille, sa défloration avec son professeur de dessin, son avortement... quelque chose qui va chercher très loin dans la douleur, quelque chose qui va chercher très loin dans ce qu'elle appelle « les visions ». Non pas les excès de la description emphatique de la jouissance, mais ce qui à la fin de la jouissance ouvre une nouvelle pensée. Quelque chose dans l'Eros comme le vin chez les mystiques persans. On sent bien ici qu'il y a derrière toute une culture allemande. Dans ce rapport batailleur qui est le leur, dans cette dissonance des tons, s'il y a un androgyne dans ces cinquante dernières années...

Pascal Ory

Merci Antoine Raybaud. On a compris que c'était très logique – on l'a dit ce matin – pour Roché, tout s'organise miraculeusement alors qu'apparemment ...

On a commencé par le travail d'éditeur, on termine, avant de donner la parole à la salle, par une parole d'écrivain : Marie Desplechin

Marie Desplechin

Je m'excuse par avance du caractère très anecdotique et personnel dans ce que je vais dire, par rapport aux précédentes interventions, mais j'ai été invitée pour raconter ce qu'était l'histoire d'une lecture. Je me souviens très bien du moment où j'ai trouvé le livre, un livre de poche, chez des amis de mes parents chez lesquels on passait un week-end, et qui n'étaient pas particulièrement grands lecteurs. En bas d'une bibliothèque, sur le rayon il y avait *Jules et Jim*, qui avait l'avantage d'être mince et d'avoir un titre de roman pour enfants, un titre accrocheur, un titre presque visuel, on pouvait imaginer les personnages. Je l'ai pris, je l'ai lu sur l'instant. Après je l'ai relu, je devais avoir quatorze, quinze ans, et c'était un éblouissement. Pourquoi cet éblouissement et pourquoi à cette époque de l'adolescence était-ce si impressionnant ? C'est que, à cet âge, dans les années 74, 75, puisque je suis née en 1959, l'année où meurt Roché, dans ces années-là, il y avait toute une idéologie sur la libération sexuelle, sur la liberté des femmes, et lire, au moment où va commencer son parcours amoureux, ce livre écrit bien avant tout ce qui se passait à ce moment-là, très communautaire, grégaire sur la libération, et qui renvoyait à une époque encore antérieure, l'entre deux guerres... les mœurs qui étaient décrites étaient tellement fascinantes que c'était... j'imagine que tous les gens qui ont lu le livre ou qui ont vu le film, on peut difficilement parler de l'amour pour cette œuvre sans évoquer même secrètement ce que cela peut évoquer en soi, dans sa propre expérience amoureuse et donc lire à l'époque de l'adolescence *Jules et Jim*, c'était extraordinairement frappant, surtout dans sa première partie. Et je rejoins ce que Xavier disait hier sur pourquoi il

était déçu par le film, en utilisant le mot de trahison, parce que Truffaut dans son *Jules et Jim* avait essentiellement repris du roman l'histoire du trio Jules, Jim et Kathe alors que dans le livre, la première partie, qui est très importante, annonce Kathe, mais elle n'est pas encore là et c'est d'abord l'histoire de l'amitié entre ces deux hommes et des liens qu'ils tissent avec des femmes, toutes à fort caractère et qui sont nombreuses. On voit Thérèse dans le film de Truffaut, mais dans le livre, il y a Odile qui est extraordinaire, Gertrud, Lucie, une série de portraits qui passent, qui sont fascinants. Et ce qui était aussi particulièrement attirant à cette époque-là pour une jeune fille ou une très jeune femme, c'était que ces portraits de femmes n'étaient pas doloristes. A une époque de revendications féministes où la femme avait été une victime qu'il fallait arriver à délivrer, dont on avait une image un peu doloriste, je regarde les portraits que fait Roché et je vois des portraits d'égalité, un regard absolument pas misogyne. Dans le personnage d'Odile, qui a dix-huit ans, qui choisit ses amants, les prend, les laisse, s'amuse, c'était tout à fait fascinant. Et encore une fois, ça avait comme avantage sur l'époque de ne pas être du tout communautaire. C'était référé à une époque plus ancienne et donc dans l'histoire humaine, on pouvait avoir la liberté, à toute époque et pas seulement dans les années 70, de se comporter comme des individus, ce qui était une grande leçon.

Je lis donc et je relis ce roman, notamment pour sa première partie, m'en inspirant certainement, pensant qu'il y avait des leçons à en tirer pour ma propre conduite, allant de catastrophe en catastrophe, mais avec d'assez bons moments et rien de vraiment regrettable pour finir. Mais c'est ce que dit Roché lui-même, ça ne marche pas mais il fallait l'essayer. Mon histoire avec *Jules et Jim* a continué, dix quinze ans plus tard, au moment où sortent les journaux et au moment où dans ma vie personnelle, j'en ai aussi pas mal vu, et où j'ai fait l'expérience de la difficulté d'atteindre ce rêve, un rêve où l'amour dans sa dimension douloureuse n'existerait pas. L'amitié de Jules et de Jim, c'est l'amour sans passion, d'abord entre ces deux hommes, et puis entre ces deux hommes et les femmes qu'ils vont rencontrer. Apparemment, il n'y a pas de douleur dans la première partie : on met en jeu des sentiments, des choses extrêmement graves, mais tout ça est très élégant, tout le monde s'en sort très bien et personne ne pleure. En fait, on commence à pleurer à partir du moment où arrive Kathe. Et moi dans ma vie, quand je commence à pleurer, c'est le moment où paraît le *Journal d'Helen*, ça coïncide à peu près. Et je commençais à me douter que dans ce livre magnifique et inspirant, il y avait une arnaque. Je lis le *Journal d'Helen* et je suis absolument bouleversée : ce qu'on sentait dans la deuxième partie du livre, se révélait par la voix de la personne qui l'avait vécue, c'est-à-dire que ça avait été un martyr, un cauchemar, et ça avait été extrêmement physique, brutal : plus d'élégance, plus de dandysme, plus de talent dans la présentation. Cette lecture très marquante – j'ai lu d'abord le *Journal d'Helen*, ensuite les *Carnets* de Roché – s'est traduite par une colère folle contre cet homme qui pouvait prendre les choses si légèrement alors qu'elles étaient vécues de façon si violente par Helen. C'était très amusant parce que tout ça correspondait aux différentes époques de la vie d'une personne qui arrive à la trentaine, c'était comme un accompagnement de vie qui se produisait à travers ce livre, et donc j'apprenais. J'ai continué à apprendre au moment où est parue la biographie *L'enchanteur collectionneur*. C'était une troisième étape : de ce personnage qu'était Roché, un personnage extrêmement admiré mais aussi critiqué et haï, toute une dimension m'apparaissait, que j'ignorais, celle du collectionneur d'art, de cet intermédiaire fabuleux entre les gens, un personnage qu'on ne pouvait pas juger ou aimer tout d'un bloc, probablement extrêmement intelligent, extrêmement couard et pour finir qui avait louvoyé. Voilà comment, mêlé à ma vie, ce livre a existé comme d'autres livres doivent exister pour chacun de nous.

Après ce qui était important et qui date de la première lecture, avec l'amitié, c'était l'allemand. J'avais commencé l'allemand en sixième avec un merveilleux professeur qui s'appelait Mme

Dumont qui nous racontait l'histoire de l'Allemagne et pleurait au moment où elle en venait à la construction du mur de Berlin. Elle était profondément germanophile, avait un lien avec l'Allemagne très fort qu'elle réussissait à transmettre à ses élèves. On sentait qu'il y avait eu un lien entre la France et l'Allemagne qui était passé par la langue et l'écriture, quelque chose d'absolument extraordinaire qui a disparu avec la guerre et à laquelle ma génération n'a pas eu accès, mais qu'on pouvait apprendre en connaissant par exemple Rilke, ou Heine ou Zweig, un moment où les intellectuels des deux côtés avaient parlé la langue de l'autre, avaient voyagé chez l'autre, comme Romain Rolland qui avait correspondu avec Rilke pendant la guerre. Tout ce qui s'était passé n'avait jamais éloigné ce compagnonnage extrêmement fertile entre les deux cultures. Ce qui s'était brisé avec la guerre. Et moi, en en prenant connaissance, j'apprenais un monde disparu. Il y avait une part nostalgique, très touchante, un petit peu vivante à partir de la langue mais quand même assez peu, qui jouait sûrement aussi dans le désir d'appropriation de cet univers que je pouvais avoir en tant que lectrice.

J'ai lu *Deux Anglaises et le Continent* bien plus tard.

Deux Anglaise et le Continent, c'était presque comme un regard documentaire, à l'instar des autres documents sur *Jules et Jim*.

Comment m'a-t-il marquée d'un point de vue artistique ? Utiliser des épisodes de sa vie pour écrire des livres, ça date, c'est le tout début du siècle, on peut penser à Gide. Ce qui était le plus fascinant, c'était l'écriture. J'ai ramené quelques lignes de Truman Capote, qui se trouve face à un caméléon, c'est l'économie de l'écriture. Et c'est comme si Roché en écrivant pratiquait ces techniques que cherchaient les anglo-saxons à l'époque. Il disait par exemple : « pour commencer, je crois que la plupart des écrivains, même les meilleurs, surécrivent. Je préfère, moi, sous-écrire. Notion simple, claire, comme un ruisseau campagnard. Je me rendais compte que mon écriture se faisait trop dense, que je consacrais trois pages à obtenir des effets que j'aurais pu atteindre en un seul paragraphe. »

Et en fait *Jules et Jim*, c'est parfaitement génial, car porter à ce point-là l'art d'obtenir l'effet en quelques lignes et pas en trois ou quatre pages, je ne sais pas si... il y avait cette manière d'écrire et aussi le côté extrêmement visuel du film. Le fait que le cinéaste l'ait porté à l'écran... ? Le film est quasiment monté, il faut en sélectionner une partie, mais c'est une suite de séquences. Là aussi il y avait une leçon à tirer du point de vue littéraire et c'était relativement en avance sur son temps.

Une dernière chose : vous parliez tout à l'heure de l'âge de Roché, 74 ans. Je ne sais pas si c'était sur la quatrième de couverture ou dans l'introduction, mais j'ai été immédiatement frappée, comme Truffaut, par cela. Mais je ne trouve pas que c'est le roman d'un homme âgé, et qui écrit ce roman comme un aboutissement artistique, c'est aussi un roman incroyablement adolescent. Cet énorme fossé entre les deux âges qui se retrouvent m'a donné ce sentiment très joyeux qu'il fallait attendre pour écrire. Il y a un autre livre que j'ai lu aussi adolescente et que j'ai bien aimé, qui était *Le Guépard*, écrit par Lampedusa à l'âge de soixante ans. Avec cette notion d'œuvre unique, ou presque, à côté d'écrivains qui remplissent des rayons de bibliothèque. Quelqu'un peut marquer l'histoire de son temps avec un livre.

Pascal Ory

Merci à Marie Desplechin, merci à tous. Ce que je constate depuis hier soir, quand certains se répondent parfois sans le savoir, puisque tout le monde n'a pas suivi les rencontres depuis le début, c'est que Roché peut être l'auteur d'une seule œuvre et que cette œuvre serait sa vie. A un moment décisif, il y a eu l'annonce de la mort de Franz suivie des quarante jours pendant lesquels il écrit *Jules et Jim*, mais l'essentiel à ses yeux, sans doute, ça a été sa vie. Et heureusement qu'il a écrit son journal, sinon il n'en resterait que des bribes, un historien de

l'art rencontrerait Roché parce qu'il étudierait Brancusi ou Wols, mais il y a eu ce fil-là et donc l'écriture. Et c'est un peu arborescent car on ne sait pas qui a commencé, qui est la cause, qui est la conséquence, mais Hessel écrit, et ça fait certainement son chemin chez Roché, et Roché écrit son journal, et Franz aussi et Helen, et tout ça va déclencher l'œuvre de Truffaut. C'est assez beau de voir cette arborescence qui fait intervenir le cinéma, la littérature, la musique, qui fait dialoguer le Royaume Uni, les Etats-Unis, l'Allemagne, la France voire la Grèce ou l'Italie, c'est extraordinairement romanesque : on pourrait imaginer un personnage de roman, un de ces grands romans qui n'en finissent pas, en cinq volumes, qui serait l'homme traversant le XXème siècle et l'Europe, ce serait signé, par exemple, Romain Rolland. Mais ce personnage existe, c'est Roché. Je ne veux pas le mythifier, l'héroïser, y compris dans sa couardise, mais d'une certaine façon, c'est ça, un personnage complet. Je suis frappé, depuis hier soir, tout ça prend sens et continue à pousser.

Blandine Masson

C'était un vrai projet d'écriture, d'écriture à quatre. Il s'agit de faire un livre unique, comme il n'en a jamais existé. Roché avait mis à contribution la sœur d'Helen, Bobann, Franz, Helen, Et Helen a répondu à l'invitation de Roché. Il lui envoyait la chronologie des faits, elle écrivait de mémoire. Mais très vite Helen le dit, elle n'écrit plus pour Roché, mais « j'écris pour moi ». Elle a mis un certain temps pour rétablir l'équilibre parce qu'elle laissait toujours traîner les cahiers. C'est une entreprise d'écriture d'Helen seule face à elle-même et face à son désir de création qu'elle ne sait pas toujours bien maîtriser : elle ne sait pas si elle veut écrire, si c'est du théâtre, elle dit qu'elle veut faire de sa vie une œuvre d'art... Elle est inspirée, inspirante. En tout cas, elle fait un acte d'écriture puis arrête. Roché, lui, a essayé de faire quelque chose à partir du journal d'Helen, mais il n'y est pas arrivé. Il a fallu la mort de Franz, ce recueillement à Beauvallon pour déclencher l'écriture, et on a trouvé à Austin qu'il n'avait pas cessé de désirer qu'Helen écrive sa version. On a même trouvé des lettres qu'il n'a jamais envoyées où il lui dit : ce serait tellement extraordinaire qu'il y ait la version féminine. Il l'a désirée jusqu'au bout.

Le *Journal d'Helen* est un journal qui n'est pas un journal mais une entreprise d'écriture.

Question de la salle

N'y a-t-il jamais eu de tentative de publier le *Journal d'Helen* dans ses trois langues ?

André Dimanche :

J'ai promis à Stéphane Hessel de le faire.

On s'est vraiment posé la question : on a la phrase avec l'anglais, le français, l'allemand... On s'est posé des problèmes techniques : peut-on jouer sur les colonnes, les notes en bas de page... mais ça paraissait très difficile. Donc, le choix a été de noter en italiques ce qui avait été traduit –on aurait pu imaginer deux italiques différentes... mais il y a un seul italique pour l'anglais et l'allemand. Quand ça a été édité il y a dix ans ou plus, ça paraissait difficile de l'éditer dans les trois langues, mais le temps fait son travail et peut-être aujourd'hui, on pourrait l'éditer comme ça.

Antoine Raybaud

Il me semble que dans l'écriture actuelle féminine, - et moi comme tout homme, je suis plus préoccupé par le féminin que par le masculin- il y a un côté outrancier, comme dans les films de Breillat, des choses de cet ordre, ou un côté douloureux, le côté Cixous, si on veut. C'est pas du tout comme ça que ça se passe –même si ça se passe comme ça aussi- c'est vraiment un topos littéraire. Quand j'écoutais Marie Desplechin tout à l'heure, j'étais ravi parce que ça

me rappelait une phrase de *Sans moi*, quand elle parlait d'une phrase de Roché, lorsqu'elle discute avec Olivia alors que rien n'est rangé, que les enfants sont au bain et que la cuisine brûle : « Retirez la casserole du feu et les enfants de l'eau ». Ça, ça me paraît extrêmement féminin. Et toute la gouaille d'Helen, toute sa façon de mettre en scène les personnages, les dragues de corps par exemple, quand elle raconte ses histoires avec le boxeur ou qu'elle se moque de Roché ouvertement, il y a à l'occasion de cette expérience une liesse extraordinaire, de raconter et de vivre comme elle l'a fait. C'est intéressant pour l'écriture, mais ça explique aussi leur souffrance. Ils continuent quelque chose qui n'est qu'à eux. Ils ne trouvent pas dans la société comme tant d'Américaines à Paris ce qui motiverait une sorte de déchaînement ; ils n'ont pas de déchaînement, ils souffrent terriblement. Et lui tout ce qu'il a de multiple dans sa vie, ça remonte au machisme de l'avant-première guerre mondiale. C'est là-dedans que je voudrais chercher cette singularité de douleur de s'avancer dans une expérience qui pour moi est plus de l'ordre d'une mystique qui se disloque, dont on renverserait un peu la perspective, et d'avoir aussi cette écriture complètement singulière. Cette écriture qui n'est à personne, qu'ils continuent et chacun différemment l'un de l'autre. Et peut-être, finalement, leur *De l'Amour*, ils l'ont écrit comme ça, c'est-à-dire cet amour très fort qu'ils arrivent à dire tous les deux mais chacun à sa façon, en usurpant l'autre, mais après tout n'y a-t-il pas de ça dans une relation entre deux êtres qui tirent l'autre vers quelque chose que l'autre ne sait pas qu'il l'a. Le jeu du masculin et du féminin joue tout à fait dans ce rôle, chacun éveillant en lui l'autre qui est en lui. Ils vivent ce *De l'Amour* du XXème siècle qui serait celui-ci : ce n'est pas du tout un amour de cristallisation, mais plutôt –eux le décrivent sur le mode de l'excitation- une sorte d'intensité à la fois déchirante et fédératrice dont chacun est une sorte de danseur pas forcément accordé à l'autre. Mais il faut qu'ils soient tous les deux pour que la danse ait lieu.

Aline Petitier

Au sujet de ce que disait Marie Desplechin sur la légèreté apparente de l'écriture, j'ai été très frappée hier dans le film de Truffaut, il y avait cet *understatement*, cette légèreté apparente, alors qu'on est dans quelque chose de très tragique et d'inéluctable, de fatal. J'ai lu récemment les entretiens de Truffaut avec Hitchcock, où il insistait là-dessus, que tout soit extrêmement dans des raccourcis. Je trouve que cette légèreté apparente est sous tendue par une très grande densité qui donne le sentiment de légèreté alors que le contenu n'est pas du tout léger. Et par ailleurs ce qui m'a frappé aussi dans le film, c'est la multiplicité des points de vue (*Les Affinités Electives* est échangé), il y a tout le temps des changements de perspectives. Ça pourrait donner une profusion de perspectives différentes, mais là, au contraire, ça donne une plus grande densité tout en maintenant une légèreté, ce qui laisse place à l'imagination.

Marie Desplechin

Il y a l'espace de l'imagination, mais cette imagination est très très dirigée, quand même. *Jules et Jim* tient le lecteur. Je ne sais pas si on peut vraiment divaguer par rapport à ce type d'œuvre. Parce qu'elle me donne quelque chose d'essentiel.

Aline Petitier :

Mais dans les raccourcis extrêmes, ces changements de perspectives...

Xavier Rockenstrocly

L'une des idées que l'on avait en organisant ces rencontres autour de *Jules et Jim*, c'était de mettre en avant, pour la compréhension qu'on pouvait avoir du roman aujourd'hui, cinquante ans après sa parution, l'importance de la publication des *Carnets* de Roché et du *Journal*

d'Helen. Mais aujourd'hui, je suis en train de me dire que peut-être c'est exactement le contraire : les *Carnets* et le *Journal* sont en train de prendre le dessus sur l'œuvre *Jules et Jim*. Jusqu'à la publication des *Carnets*, il existait le livre de Roché, le film de Truffaut et il n'y avait pas ce télescopage entre la vie, l'écriture de la vie et l'écriture de cette écriture par le roman... ce qui me frappe, c'est l'aspect singulier des *Journaux*, une histoire qui n'appartient qu'à eux, qui peut nous fasciner par bien des aspects, mais le passage à la fiction, même si la fiction est très mince – il réutilise beaucoup d'épisodes, les lissant, créant d'autres aspérités, bouleversant la fin- c'est ce qui reste quand même cinquante ans après, parce que de cette situation singulière, il fait quelque chose qui touche à l'universel. Et l'attitude et le comportement de Roché peuvent apparaître décevants parfois, par exemple on pourrait attendre une très grande liberté sexuelle et on ne trouve qu'une sexualité très bornée et un trio qui n'est pas tellement trio en définitive. Mais ce qui fait la force de *Jules et Jim* aujourd'hui encore, c'est une force et une liberté qui traversent tout le roman, qui traversent le film de Truffaut aussi, qui donnent cet aspect très séduisant à l'œuvre et qui font que souvent on se trompe sur elle parce qu'elle nous emballe et nous entraîne, mais ça continue de nous interpeller sur l'amour, sur l'amitié, sur les relations entre les hommes et surtout sur ce qu'on est capable ou non d'inventer. Et l'imaginaire, il est là.

Marie Desplechin

Pour Roché amateur d'art, il est fascinant de voir que, à partir de ce livre, on arrive à une espèce d'objet d'art contemporain : les choses viennent s'agréger les unes aux autres et vous avez l'objet d'art, le discours sur l'art... le tout formant un bloc dont vous pouvez aimer une partie et après considérer l'ensemble, avec une modernité qui n'est pas consciente au départ mais qui est vraiment intéressante.

Antoine Raybaud

Il faut que Blandine Masson vous réponde sur le mythe du XXème siècle, c'est la première parmi nous à y avoir pensé. Mais avant, je voudrais ajouter qu'on touche là un problème qui est un grand problème du roman contemporain : qu'est-ce qu'une fiction ? Pour ma part, dans la fiction de *Jules et Jim*, le début est beaucoup plus prometteur que la suite, parce que le récit avec Helen, cette fin avec la chute dans la rivière, ça c'est de la fiction très obsolète. Une fiction, à quoi ça sert dans un roman ? Ça sert à faire lever et fructifier des éléments de la réalité qui n'étaient pas intégrables dans des fictions du modèle précédent. Si c'est l'ensemble de *Jules et Jim*, alors ce n'est pas que Kathé, il y a tout ce début raconté, mais dès que ça rentre dans cette fiction finale, qui est trop dramatique, je pense que la fiction écourte un peu la possibilité de l'histoire. Mais sûrement Blandine peut dire quelque chose sur le mythe.

Xavier Rockenstrocly

Juste avant de donner la parole à Blandine, Antoine Raybaud, puis-je me permettre une petite insolence ?

Antoine Raybaud

Volontiers !

Xavier Rockenstrocly

Vous venez de sortir un roman...

Antoine Raybaud

Qui ? Moi ?

Xavier Rockenstrocly

Oui, oui, un roman, enfin roman(s) avec un s entre parenthèses qui s'appelle *Retour au Paraclet*, aux éditions du Rocher, ça ne s'invente pas, dans lequel il est beaucoup question d'Helen Hessel. Alors comment la fiction, le réel... J'avais dit qu'on n'en parlerait pas, mais...

Pascal Ory
Trahison !

Antoine Raybaud

Helen Hessel... je fonctionne sous ses auspices, si je les mérite, je n'en suis pas sûr. Deuxièmement, c'est dans la dédicace ; et elle partage ça avec Molly Bloom, avec la dame des *Mille et Une Nuits*, avec quelques autres... ça me donne l'occasion de faire une voix de femme agressive, gaie, vive, arrogante, bouleversée, indignée ... ce que je crois que sont les femmes plus que douloureuses ou outrancières.

Jean Marc Petit

Il y a deux fois la même histoire, dans les *Carnets*, dans le roman, et donc à deux moments très différents de la vie. Au moment de l'écriture, il y a ce choc dramatique, la guerre, la nouvelle guerre vient de lui enlever l'être cher. Ce n'est donc pas du tout la même chose d'avoir écrit à ce moment-là que de l'avoir écrit après la guerre de 14-18 ; quand il écrit son journal, ce n'est pas la même dynamique, car même si l'Allemagne est l'ennemie et doit payer les réparations, il reste un milieu intellectuel qui est en harmonie avec ce qui se passe outre-Rhin. D'autant qu'il s'y passe des choses extraordinaires; pour prendre un exemple, les homosexuels en Allemagne ont une liberté de vie qu'ils n'ont peut-être pas retrouvée en 2003. Et le journal de Roché raconte des choses telles qu'elles se vivent après la guerre, on se retrouve, on cohabite. Les gens sont physiquement là. Mais quand il se retrouve à Beauvallon, Franz est mort, et cette mort permet une « revisitation » de son histoire. Et l'éclairage du quotidien par le journal et celui au moment où il faut faire le deuil donnent ces deux versions, et ce qui nous accroche le plus, nous la génération de la quarantaine, c'est justement comment ça se vit concrètement à cette époque, ce qu'il cherchera à sublimer dans le roman, pour effacer cette culpabilité que représente la mort de Franz.

Pascal Ory

Comme le faisait remarquer Xavier Rockenstrocly hier soir, le roman s'appelle *Jules et Jim* et non pas *Jules, Jim et Kathe*. Il y aurait peut-être plus à dire qu'on a dit jusqu'à présent sur les rapports entre hommes.

Blandine Masson

Ce avec quoi renoue cette histoire, le journal, le roman, c'est certainement le *Tristan et Iseut*. Ce qui est bouleversant, c'est que ce n'est pas une histoire exemplaire, ils n'ont pas essayé de proposer un mode de vie aux autres. Ce qui est bouleversant, ce n'est pas le trio, mais c'est l'immense amour de Pierre et Helen, déchirant. Il y a une immense amitié entre Franz et Pierre. C'est ce qui me trouble, qui est émouvant, des gens qui ont essayé de vivre de manière très intense leur amour, de l'écrire, de comprendre ce qui se passait.

Pascal Ory

Pygmalion ce matin, *Tristan et Yseut* cet après-midi...

Je ne partagerais pas l'analyse sur le caractère obsolète de la fin, mais ça, c'est un deuxième colloque...

Catherine DuToit

Au moment où Roché écrivait *Jules et Jim*, il hésitait entre deux projets de livres : *Jules et Jim*, et un autre sur l'Europe, sur ses expériences entre l'Allemagne et la France.

Pascal Ory

D'une certaine façon, il l'a écrit avec *Jules et Jim*.

Les derniers mots reviennent à Helen, par la voix de Catherine Goffaux.

(lecture d'extraits du *Journal* et de lettres d'Helen à Pierre).

Ecole de Beauvallon, dimanche matin

Roché et l'Art

Table ronde, animée par Giusy De Luca, avec André Dimanche, Scarlett Reliquet et Aline Petitier.

André Dimanche :

Autant je suis convaincu de l'importance de l'écriture de Roché, autant Roché et l'art, c'est quelque chose que je n'ai jamais bien compris. J'ai essayé cette semaine de faire un peu le point pour savoir comment j'arrivais à percevoir ce problème. Depuis quelques années, c'est-à-dire depuis la parution des *Carnets*, des *Ecrits sur l'Art*, le personnage de Roché est apparu comme un double personnage : un écrivain et un collectionneur. On en a beaucoup parlé, c'était un grand collectionneur, un grand découvreur, avant tout le monde. Et sur le plan de l'écriture, de l'écrivain, lorsque Jean-Claude Roché m'a envoyé le carton avec les classeurs, en quelques heures, j'ai été convaincu qu'il s'agissait d'une œuvre importante. La relation de Roché et l'art, je ne l'ai jamais bien sentie. J'ai rencontré plusieurs fois Jean-Claude Riedel, galeriste à Paris, qui a acheté des œuvres ayant appartenu à Roché : lui, il est très enthousiaste, Roché, c'est celui qui a découvert tout le monde... Il y a quelques années, on m'avait demandé de faire un projet d'exposition sur Roché et l'art. Je ne l'ai pas fait. Je ne l'ai pas fait parce que, pour moi, ce n'est pas clair. Je me suis demandé cette semaine comment j'arrivais à y comprendre quelque chose. Et je vous livre ces réflexions. J'ai simplement griffonné quelques pages hier soir, et c'est donc un peu improvisé.

On parle souvent de Roché comme collectionneur. On dit : c'est un grand collectionneur. Qu'est-ce qu'un grand collectionneur, qu'est-ce qu'une grande collection ? On peut penser qu'un grand collectionneur, c'est quelqu'un qui a rassemblé des œuvres majeures, qui avant tout le monde a décelé les courants de la peinture, quelqu'un qui a un regard, qui achète des tableaux que cinquante ans après on reconnaît comme des tableaux importants, novateurs... Je me suis dit qu'il fallait partir d'une base et j'ai repris un dossier où se trouvaient les notes que j'avais prises à Austin sur la collection de Roché et je vous livre cela : dans la collection de Roché, j'ai retenu les six artistes dont Roché avait le plus d'œuvres : s'il a acheté un certain nombre d'œuvres de ces artistes, c'est que ces artistes le passionnaient. Je livre les chiffres : Le premier artiste, celui dont il a le plus d'œuvres, c'est un artiste espagnol, qui s'appelait Pedro Pruna, un peintre qui est venu à Paris dans les années 20, qui connaissait Picasso, comme tous les Espagnols qui sont venus à Paris, qui travaillait pour les ballets russes. Je ne cite pas la place de Pedro Pruna aujourd'hui, je vous donne le nom de Pedro Pruna. Combien Roché avait-il de tableaux de Pruna ? Dans une collection, quand on est passionné par une œuvre, je ne sais pas combien on peut avoir de tableaux. Je ne sais pas, cinq, dix, quinze, vingt, trente ? Roché, lui, a 229 tableaux de Pedro Pruna. Deuxième peintre : Garcia Tella. Garcia Tella est aussi un peintre réfugié espagnol qui vit à Paris à la fin des années quarante, Roché le rencontre au début des années cinquante et il a 183 tableaux de Garcia Tella. Ensuite dans l'ordre décroissant, le troisième artiste, c'est Marie Laurencin : 141 œuvres. Le quatrième, c'est Georges Papazoff, un peintre roumain installé à Paris. Roché en a 122 tableaux. Le cinquième, c'est Jean Marembert : 94 tableaux. Et le dernier des six, c'est Hélène Perdriat, 51 tableaux.

A partir de cette liste, on peut réfléchir. Y a-t-il dans ces artistes des artistes très importants ? Je sais bien que tout artiste est estimable, mais je ne crois pas qu'il s'agisse d'artistes novateurs. Ce sont les six premiers de sa collection. Il y en a d'autres : Braque, par exemple. Combien de tableaux de Braque ? Un. Paul Klee : dans les années 20, Roché va en Allemagne, et dit qu'il y a un peintre important. Et qu'a-t-il de Paul Klee ? Un dessin à la plume. Modigliani : un tableau. C'était au moment où il partait en Amérique, il est dans le train pour se rendre au Havre, le train démarre, il sort un billet de sa poche et le donne à l'ami qui l'accompagnait, et l'ami va chez Modigliani et lui achète un tableau. C'est une drôle de façon de choisir, de collectionner les œuvres d'art. Picasso : au début du siècle, il va le voir, il le rencontre très souvent. Qu'a-t-il de Picasso ? Une gouache, un dessin et quelques eaux-fortes ! Delaunay, Robert Delaunay : une gouache, le portrait de Tzara. Sonia Delaunay, une gouache. Je n'avais jamais étudié cela, je m'en suis rendu compte cette semaine. Alors je me pose des questions. Est-ce une grande collection ?

D'autre part, c'est une collection qui s'est constituée sur cinquante ans, du début du siècle jusque dans les années cinquante. On sait que Roché a rencontré le Douanier Rousseau, a participé à des dîners avec Picasso, Apollinaire,... Au début du siècle, il y a encore des impressionnistes, Monnet meurt en 26 ! Il n'a pas de tableaux impressionnistes. Il y a le fauvisme : il n'a pas un tableau fauve ! Le cubisme : en-dehors du tableau de Braque, rien ! Le surréalisme : il n'y a pas un tableau surréaliste. Et je me demande : mais qu'est-ce que c'est que cette collection ? A-t-il vraiment constitué une collection ? Quelqu'un qui constitue une collection, s'il a l'œil, il choisit ce qu'il y a de meilleur !

En fait, le véritable collectionneur, c'est John Quinn, un avocat américain que Roché a rencontré aux Etats-Unis, et John Quinn choisit les œuvres. Il a un grand appartement près de Central Park, dans lequel il installe les tableaux qu'il a choisis, et il demande à Roché d'être son correspondant en France, de lui signaler les œuvres. Mais c'est John Quinn qui choisit ! C'est John Quinn qui lui dit qu'il aimerait avoir dans sa collection *Le Cirque* de Seurat. Roché cherche, apprend que c'est Signac qui possède la toile. Au début, Signac ne veut pas vendre le tableau, puis il y a une négociation et l'affaire finit par se faire. Picasso signale à Roché que dans la cave de Kanhweller se trouve un tableau roulé, poussiéreux avec des toiles d'araignée... ça ressemble à du Douanier Rousseau : allez voir. Roché y va, déroule le tableau : Ah ! *La bohémienne endormie* ! Un tableau de Rousseau qui avait disparu depuis des années... John Quinn l'achète. John Quinn continue : dans ma collection, je voudrais un tableau du Gréco. Et Roché lui trouve un tableau du Gréco. Ça, c'est une collection. John Quinn est quelqu'un qui, amoureux, choisit, tableau après tableau. Et qui n'a pas dans sa collection 229, 183... dans la liste des « six », ça fait 820 tableaux, de peintres estimables, certes, mais qui ne sont pas des peintres majeurs dans l'histoire de la peinture.

La question se pose : a-t-il voulu constituer une collection ?

Quand on lui en parlait, Roché répondait que ce n'était pas une collection, il utilisait ce mot : c'est « un ramassis ». Drôle d'expression, « un ramassis ». Ce n'est pas un collectionneur, c'est un accumulateur. Mais comment accumule-t-on 229 tableaux de Pruna ? Cela dénote une relation bizarre à l'art.

En fait, il faut repartir du début. Roché voulait être peintre. On sait qu'il suit les cours de l'académie Julian, à Paris, et assez rapidement, il se rend compte qu'il n'a pas de talent, pas assez d'énergie, qu'il est trop dilettante pour faire une œuvre de peintre. Toute sa vie, il reste frustré de n'être pas peintre et il est passionné par les artistes. Mais plus par les artistes que par les œuvres. Chaque fois qu'il avait la possibilité de rencontrer un artiste, il le rencontrait. Ce qui est surprenant dans les six noms, c'est qu'il y a deux peintres espagnols, qui sont à Paris, qui ne parlent peut-être pas très bien la langue, ce qui est aussi le cas d'un roumain, Papazoff. De Marie Laurencin, Roché disait : « chaque fois qu'elle a un chagrin d'amour, je lui achète un tableau ». Constitue-t-il une collection ou bien a-t-il une relation affective avec

quelqu'un ? En fait, chaque fois, il était en contact avec un artiste pour lequel il pouvait faire un certain travail, avec lequel j'allais dire il peut créer, non qu'il tienne le pinceau, mais bon... Par exemple, un peintre espagnol, à Paris qui n'a pas de galerie, à qui il demande de voir le travail. L'artiste vient, et à chaque fois, Roché achète, il ne choisit pas, il achète. Il fait un travail de conseiller, de mécène, une sorte de pygmalion, il crée en quelque sorte l'artiste. Et je me demande si cette attitude-là, ce n'est pas la même attitude qu'il avait envers Helen quand il lui dit : tous les jours, tu écris ton journal, tous les jours, tu m'envoies des pages et moi, je vais mettre en forme. A Bobann, la sœur d'Helen, tu écris ton journal et tu m'envoies, à Franz... ça ne marche pas avec Helen, on l'a vu hier : elle lui envoie les premières pages, puis elle s'arrête et lui dit : si je l'écris pour moi et le bon Dieu, il ne faut absolument pas y toucher. Et elle échappe à Roché. Et je me demande si ces artistes, qui sont dans une situation précaire, étrangers, sans argent, sans connaissance, ne sont pas en fait l'œuvre de Roché. Il a été proche d'artistes. Mais en dehors de ça, est-ce quelqu'un qui a un véritable regard ? Peut-on dire aujourd'hui de quelqu'un qui a 141 Marie Laurencin qu'il est un grand collectionneur, qu'il a un regard sur la peinture ?

On parle toujours de Duchamp. Il le rencontre en 1916 à New York. Mais en 1916, à New York, il n'y avait pas beaucoup de Français. Il s'intéresse aux artistes, forcément il rencontre Duchamp ! Et ils sont amis. Dans la correspondance de Duchamp et de Roché, ils parlent peu de peinture. Peut-on, dans une même collection, avoir les tableaux de Marcel Duchamp et ceux de Marie Laurencin ?

S'il s'agit de rencontres avec des individus, avec des artistes, on peut tout à fait être ami avec l'un et l'autre. Mais avoir quelques tableaux du premier et 141 de la seconde... John Quinn n'aurait pas fait ça !

Christian Martin-Galthier :

Je me suis intéressé à Roché grâce à Wols.

André Dimanche :

Je n'en ai pas parlé exprès. Wols est à Dieulefit. Roché y est aussi. Il y a un artiste, il va le rencontrer. Il se trouve que c'est Wols. Il achète des œuvres. Compte tenu de la relation de Roché et de l'artiste, c'est normal. Imaginons que ce soit un artiste d'une qualité bien inférieure à Wols, à mon avis – cela n'engage que moi – le comportement de Roché aurait été le même. Il aurait acheté autant d'œuvres, il aurait écrit autant de textes, et il aurait entrepris les mêmes démarches auprès des galeries.

Intervention de la salle :

Un mot sur Quinn. Il utilise le réseau parisien de Roché, Roché étant un peu son factotum, celui qui cherche, qui déniche, qui négocie. Mais Quinn recoupe tout avant. Il est en relation avec Brancusi, avec Matisse. Et là Roché n'est pas un découvreur qui soumet à un grand collectionneur, peut-être le plus grand, ses découvertes, il est un courtier. Ce qui n'est pas un défaut ni une malédiction.

André Dimanche :

Il est celui qui sur Paris a des relations, il est celui qui lorsque Quinn est à Paris prend les rendez-vous, il est celui qui connaît les artistes et de temps en temps peut trouver les tableaux. Quinn a-t-il une véritable confiance dans le regard de Roché ? Quand Roché lui propose *la Bohémienne endormie* dont on parlait tout à l'heure, que demande Quinn ? Une photo. Roché envoie la photo. Et il lui demande l'avis de trois peintres différents. Si j'ai confiance en une

personne, je ne demande pas l'avis de trois autres. Pour *la Bohémienne endormie*, il veut l'avis de Picasso, de Delaunay, entre autres. Et l'avis de Roché ?

Scarlett Reliquet :

Ce sont des tableaux très chers et qui demandent des démarches sur le plan financier qui ne sont pas évidentes.

Antoine Raybaud :

Je peux donner un témoignage indirect, celui de Michel Butor. Il s'est rendu chez Roché pour voir des Duchamp. Il m'a parlé de la parfaite courtoisie de Roché, mais ce qui l'a frappé, c'est que tous les murs étaient vides ! Roché avait sorti les tableaux d'un placard et les avait présentés d'une manière tout à la fois courtoise et détachée.

Scarlett Reliquet.

C'est tout à fait juste et normal. Il y a un moment dans la vie de Roché où il décide de décrocher l'accrochage qui envahissait le boulevard Arago : il y en avait sous le lit, au plafond, sur les murs et à un moment donné, peu après la mort de sa mère, il a décidé de ranger ses tableaux dans ce qu'il appelait ses « casiers ». Et il a fait comme tous les professionnels et tous ceux qui ne considèrent pas l'art comme une chose décorative, il a classé et inventorié sa collection. On a aussi des photos de Roché où l'on voit derrière lui des tableaux au mur et des sculptures de Brancusi !

Intervention de la salle :

J'avais regardé avec beaucoup d'intérêt les catalogues des collections d'artistes chez Yvon Lambert, à Avignon, il y a quelques années. Et les collections d'artistes, quand les artistes sont collectionneurs, sont tout à fait différentes de celles qui sont accrochées au mur : les œuvres peuvent être posées par terre, elles peuvent être vues, pas vues, elles ne sont pas fétichisées, rien de muséal, ça joue en fait un rôle presque magique et c'était le cas pour Roché.

Giusy de Luca :

Je me souviens de l'épisode du maradjah d'Indore qui demande à Roché de construire sa collection. C'est là que Roché lui parle de Brancusi. Je ne sais pas quelle est la différence entre collectionneur, intermédiaire, marchand d'art.

André Dimanche :

Il avait ce talent-là. Il a passé des œuvres aux Etats-Unis, des Brancusi... Simplement, moi, je me suis posé la question de savoir si Roché était un grand collectionneur, un grand découvreur. Je livre ces chiffres. Je sais bien qu'il a rencontré un certain nombre de personnes, il a mis des gens en relation...

Jean Roché :

Je voudrais ajouter plusieurs choses :

D'abord je n'ai jamais vu les murs de mon père vides. Il y avait des Duchamp : *la Machine Optique*, *le Grand Verre*. Il y avait les poupées hopi. Mais je ne les ai pas non plus connus couverts de tableaux comme on l'a dit.

Ensuite, l'intervention d'André Dimanche est capitale et tout à fait juste. Je crois que mon père, c'est l'artiste qu'il aimait. En plus, en achetant des tableaux, il les sauvait.

Giusy de Luca:

Scarlett, alors, il est collectionneur ? Enchanteur ?

Scarlett Reliquet :

C'est le titre du livre que j'ai écrit avec Philippe, mon mari, *l'Enchanteur Collectionneur*. Je voudrais répondre tout de suite et de façon très catégorique à l'intervention d'André Dimanche. Quand il dit qu'il a découvert la liste des artistes avec le nombre de tableaux correspondants cette semaine, on peut s'étonner, cette liste figure dans notre livre publié en 1999 !

Ensuite ou bien c'est une grande provocation, ce qui ne m'étonnerait pas, ou bien ce n'est pas très honnête de vouloir faire entrer Roché dans une certaine catégorie, celle de l'écrivain ce qui l'exclurait de la catégorie du collectionneur.

En ce qui concerne la liste d'artistes en rapport avec le nombre d'œuvres collectionnées : cette démarche est très curieuse. Cette liste, nous l'avons constituée, Philippe et moi, en prenant en note les unes après les autres les pages des classeurs remplies par Denise, car c'est Denise Roché qui dresse l'inventaire avec évidemment l'aide d'Henri-Pierre Roché.

André Dimanche :

Juste une seconde : la liste des artistes, des œuvres... est dans votre livre, c'est possible, je l'ai oubliée. Les gens qui ont fait le voyage à Austin reconnaîtront les feuilles jaunes données à Austin. Ce que je veux dire, c'est que c'est cette semaine que j'ai pris un dossier, que je l'ai ouvert et regardez, c'est écrit au crayon, car à Austin on ne peut pas écrire au stylo et que cet inventaire...

Scarlett Reliquet

Mais alors pourquoi avez-vous mis tant de temps à réaliser ça alors que vous êtes l'éditeur des *Ecrits sur l'Art*, qui montrent très bien la « hiérarchie » entre les peintres ?

André Dimanche

Ce sont deux choses différentes. *Les Ecrits sur l'Art*, ce sont des textes, et je les ai publiés. Mais je n'avais pas réfléchi jusqu'à ce jour ce qu'il en était de Roché collectionneur. Et c'est en ouvrant ce dossier avant de venir que voyant cet inventaire...

Scarlett Reliquet

Mais justement. Le fait de choisir comme critère le nombre de tableaux possédés est tout à fait faux. Car cela ne permet pas de comprendre ce que soulignait Giusy de Luca sur le statut tout à fait complexe et partant tout à fait original de Roché qui est à la fois un médiateur, un courtier, un collectionneur. Pourquoi dire « ce n'est pas clair » ? C'est très clair au contraire, comme de l'eau de roche ! Roché, à partir de 1904, quand il rencontre Picasso puis qu'il préside à la rencontre entre Gertrude Stein et Picasso, il est un dilettante, un amateur, une personne oisive, il a été étudiant à l'Académie Julian, ce qui ne veut pas dire que toute sa vie, il regrette de n'avoir pas été peintre. Beaucoup de gens dans la vie tentent plusieurs possibilités et je ne crois pas qu'un acharnement ait produit chez les gens de bons ou mauvais artistes. Au contraire, sa curiosité, sa culture lui ont fait rencontrer ce Paris très cosmopolite et très riche puisque lui-même était polyglotte, qu'il connaissait l'anglais et l'allemand, qu'il fréquentait les ateliers, qu'il était – et là, je suis d'accord avec vous – fasciné par les hommes, il a « vampé » – pour utiliser un terme peu choisi – de nombreuses femmes artistes qu'il appelait ses « peintresses », Marie Laurencin, Hélène Perdriat, Madeleine Sigot, une petite couturière – et

c'est tout le côté original de Roché, rencontrant des artistes sans formation – il signe le manifeste de l'Art Brut en 1947 avec Dubuffet, on ne le dit pas parce qu'on préfère mettre en avant des artistes avec de gros chiffres, mais il collectionne 36 Dubuffet et notamment ses premiers tableaux.

J'ai travaillé ces dernières années sur Joë Bousquet : il est lui aussi un collectionneur, dans un autre genre, ayant choisi de collectionner presque exclusivement des peintres surréalistes. Il a eu une relation extrêmement forte avec Hans Bellmer. Ils ont vécu ensemble, ils ont écrit ensemble, il l'a aidé dans son œuvre, il y a eu des interférences très importantes. Je crois que le nombre d'œuvres collectionnées n'est pas significatif. D'autant que dans la deuxième partie de la vie de Roché, et Jean Roché l'a très bien dit tout à l'heure, on sait très bien que Roché va passé de l'amateur au professionnel, devenir un collectionneur mécène, le rôle que jouent aujourd'hui des Claude Bernard, des Tamplon, qui salarient les artistes. Il ne va pas acheter 229 tableaux ! Il paie les factures de gaz, d'électricité, il paie les voyages et en contrepartie l'artiste lui donne toute sa création. C'est comme ça. De nombreux artistes aux Etats-Unis fonctionnent de cette manière-là. Roché passe de ce statut d'oisif, de dilettante, à un statut de courtier, de mécène. Et quand vous citez John Quinn, vous dites qu'il « choisit amoureuxment » ! Mais Quinn est un avocat d'affaire, qui a beaucoup de travail, qui ne développe pas plus d'amour envers les œuvres d'art qu'Henri-Pierre Roché ! Et Roché, c'est lui qui a le savoir ! Il a passé près de quatre ans aux Etats-Unis, il a rencontré Catherine Dreyer, il a rencontré les Arensberg, tous les grands collectionneurs américains, grâce à Marcel Duchamp précisément, Marcel Duchamp et pas n'importe qui d'autres : c'est le héros de l'Armory Show de 1913 ! *Nu descendant l'Escalier* a fait toutes les premières pages des revues. Il cristallise la modernité, c'est un artiste capital et on sait qu'aujourd'hui encore, les artistes contemporains se positionnent pour ou contre l'héritage de Duchamp. Et ce qu'apporte Roché, c'est un savoir, une façon de travailler. Roché part des Etats Unis en 1919. John Quinn essaie de l'appeler au téléphone. Sa ligne est coupée et ils n'arrivent pas à parler ensemble. Roché s'en va et Quinn se dit que ce type va lui servir à Paris. Il le retrouve et ils ont une correspondance extraordinaire, toujours totalement inédite malheureusement, qui est selon le mot de Roché une histoire de l'art à elle seule, de 1919 à 1924, date de la mort de Quinn. Tout cet épisode brillantissime est le moment, peut-être, le plus exaltant de la vie de Roché, et Roché écrit : « Je suis comme un chasseur qui voit du beau gibier ». Ce n'est pas son argent et il est d'autant plus fasciné. Pour *la Bohémienne endormie*, pourquoi demande-t-il l'avis des autres ? Parce que ce sont des tableaux très chers, personne ne les achète. N'oublions pas que Roché disait à propos de personnes qui venaient voir sa collection : « ce n'est plus comme avant 1914 où on venait voir mes tableaux seulement pour en rire ». C'était un défi immense que d'acheter de l'art contemporain dans ces années-là. Le rôle de Roché n'est pas très clair, et le principe de l'accumulation, il est partout. Il est intermédiaire entre courtier, marchand, mécène, mentor, introducteur, passeur, médiateur. C'est ce qui fait toute l'autorité de Roché.

Et quand il parle de « ramassis », on sait que Roché après Dieulefit, à la fin des années quarante, a énormément écrit, s'est détaché de sa collection. Mais c'est à ce moment où tous les Américains de passage à Paris viennent le voir, Peggy Guggenheim vient prendre son conseil. Il écrit des tas de petits textes sur sa collection, très péniblement, on a déjà souligné la difficulté de Roché à écrire, et là on peut émettre des doutes : ses *Ecrits sur l'art*, c'est amical, c'est gentil, c'est naïf, c'est très anecdotique mais rarement intéressant. Et on peut peut-être dire de Roché qu'il est un assez mauvais critique d'art. Mais ne disons pas que ce n'est pas vraiment un collectionneur, au contraire il en est un emblème. Et ce « petit ramassis », dont il parle à la fin de sa vie, c'est évidemment de la fausse modestie. On sait très bien que cette collection ne peut se résumer aux 141 tableaux de Marie Laurencin. Une année avant sa mort,

il achète un tableau de Tapies. Un vrai collectionneur est quelqu'un qui peut passer de Marie Laurencin en 1906 à Tapies en 1959.

André Dimanche

Je suis en partie d'accord avec ce que dit Scarlett Reliquet. Je n'ai jamais mis en cause l'œuvre de Marcel Duchamp. J'ai simplement essayé de comprendre la relation de Roché à l'art. Est-ce que c'est un grand collectionneur ? Non. Et ça n'enlève rien à la qualité de Roché. C'est quelqu'un qui est plus passionné par les artistes, qu'il a aidés, que par les œuvres. Quant à Marie Laurencin, les 141 œuvres, il ne les achète pas au début du siècle. Il écrit à Quinn qu'il faut acheter des Marie Laurencin, que c'est un grand peintre, qu'elle finira au Louvre ! Peut-on être passionné par l'œuvre de Marcel Duchamp, avoir pénétré son œuvre et penser en même temps que Marie Laurencin est un très grand peintre ? Ce sont des questions que je me pose, et que je pose. Il était très ami avec Duchamp. Mais a-t-il véritablement compris l'œuvre de Duchamp ? Encore une question. Quand je dis de Quinn qu'il choisit « amoureuxment », on me répond qu'il est avocat d'affaire ! Amoureuxment, c'est la démarche du collectionneur qui amoureuxment choisit ses œuvres. Ce n'est pas quand le train démarre dans la fumée et qu'on tend un billet en disant : « Allez chez Modigliani acheter un tableau » qu'on est dans une démarche amoureuse ! La démarche est différente.

Jean Roché

Je ne vois pas de contradiction entre ces deux approches qui m'apparaissent au contraire très complémentaires. Même quand c'étaient de grandes œuvres, il y a toujours eu un rapport amical, ça passait par la personne. Mais il avait aussi un œil assez fabuleux. C'est vrai qu'à la fin de sa vie, il achetait des œuvres inintéressantes. Mais on peut dire aussi que s'il n'a pas toujours acheté de grandes œuvres d'art, c'était tout simplement parce qu'il n'en avait pas les moyens !

Scarlett Reliquet

Je voudrais juste ajouter une chose sur les artistes de « second plan ». Il m'est arrivé récemment et encore cette semaine de travailler sur cet artiste dont on a parlé, Pedro Pruna. J'ai organisé une petite exposition sur les années parisiennes de Pruna, ce catalan qui a beaucoup travaillé pour les ballets russes, ami de Daghiélev, de Lifar... Ce sont des artistes qui ont une cote immense. Jean-Claude Riedel, ce galeriste dont vous parliez tout à l'heure et qui alors qu'il était brocanteur a racheté « tous les rogatons » comme il disait, c'est-à-dire toutes les œuvres dont n'ont pas voulu les grands musées américains ou les grands collectionneurs français après la mort de Roché, vend aujourd'hui ces tableaux très très cher en Espagne. Il s'en est encore vendu un en Espagne la semaine dernière, c'est plusieurs millions [de francs]. Sanyu, grand peintre chinois, arrivé à Montparnasse dans les années 20 et dont Roché possède de très nombreux tableaux, qu'il a soutenu en acquérant systématiquement ses œuvres, et bien Sanyu est LE peintre moderne aujourd'hui à Taiwan. Le musée d'art de Taiwan présente dans sa partie XXème siècle les tableaux de Sanyu et il suffit de regarder les catalogues des salles de vente pour voir que sa cote est très élevée. Alors, bien sûr, on peut dire que ce ne sont pas des gens très intéressants. C'est évident : on sait bien que, à l'aune de l'histoire de l'art, Brancusi est un plus grand artiste que Pedro Pruna. Néanmoins, je crois qu'il faut tenir compte de tous les aspects de la personnalité de Roché, de sa curiosité, de son immense faculté d'adaptation à la création, de sa volonté mercantile de faire fructifier et éventuellement de pouvoir gagner de l'argent avec, ça fait partie de la démarche de Roché, une démarche professionnelle, il n'est pas seulement question d'amitié. D'ailleurs, on a des notes de Roché, à propos de Pruna par exemple, qui ne sont pas gentilles, du genre : « il

m'envoie encore un tableau pas terrible, il va falloir que je paie ses notes ». Mais c'est la contrepartie de cet engagement.

Philippe Reliquet

Le débat est passionné et c'est bien, c'est comme cela qu'il faut discuter. André Dimanche, vous nous dites : ce n'est pas un collectionneur, c'est un ami des artistes, ce n'est pas la même chose. Scarlett a répondu avec vivacité et c'est normal car elle défend notre travail qui vise justement à montrer que Roché est un collectionneur.

Je voudrais ajouter deux choses : d'abord sur le pouvoir d'achat. Jean Roché l'a bien dit tout à l'heure, Henri-Pierre Roché n'a pas de fortune. Il vivait de la location d'appartements à Paris, et à partir de 1920, il commence à vivre de courtage. Mais il n'aura jamais une grande fortune. Et quand il voudra acquérir des Picasso par exemple, il n'aura pas les moyens de le faire. En 1920, il se dit : comme je suis bête ! En 1905, j'en avais, je les rendais à Picasso après car je ne pensais pas faire une collection mais comme je le regrette ! Et dans certaines ventes, il essaie de récupérer ces tableaux, mais il n'en a pas les moyens.

André Dimanche

Mais il préfère acheter des Marie Laurencin !

Scarlett Reliquet

Mais ce n'est pas un choix, il n'est pas encore collectionneur !

Philippe Reliquet

Il n'est pas collectionneur du jour au lendemain ! Mais surtout, contrairement à John Quinn, qui, lui, avait beaucoup d'argent, Roché n'a jamais eu assez d'argent pour acheter de très grandes œuvres. C'est le cas d'ailleurs avec les Brancusi, il y a eu une relation extraordinaire entre Brancusi, Duchamp et Roché, qui d'ailleurs sur le plan commercial est contestable. Là, il s'est rendu compte de la valeur des Brancusi, il les a acquis, les a vendus progressivement avec Duchamp, et une partie de la vie de Duchamp a été financée par cette co-possession d'œuvres de Brancusi possédées par Quinn, rachetées par Duchamp et Roché à la mort de Quinn.

Sur l'histoire des chiffres. Non ! André, ce n'est pas un argument ! Ce n'est pas le chiffre qui fait l'importance d'une collection ! Il a joué les mécènes et acquis un certain nombre d'œuvres stockées dans les caves à Meudon et que vous, Jean, vous n'aimiez pas et vous aviez raison, il les avait accumulées pour rendre service à des artistes, mais ce n'est pas ça, sa collection. Vous dites, André, qu'il avait un Braque, il en avait sept, ce n'est pas pareil ! L'inventaire, établi par Denise Roché, a été fait en 1957, à un moment où déjà pas mal d'œuvres ont été vendues. Mais surtout pour moi, le collectionneur, c'est celui qui met de la passion à collectionner et pas forcément celui qui cherche à trouver l'œuvre rare. Mais dans tous les cas, cette appréciation par les chiffres me semble malheureuse.

En ce qui concerne Marcel Duchamp, vous semblez douter de la relation artistique entre Duchamp et Roché. Ils ont été grands amis, ils ont fait des affaires financières ensemble, c'est entendu. Mais la question que vous posez, c'est de savoir si Roché apprécie Duchamp en tant qu'artiste. C'est le cœur de la question, car s'il l'apprécie en 1916, c'est quand même assez génial. Pourquoi ? D'abord parce que Duchamp a cessé de peindre. Après *Nu descendant l'escalier*, c'est fini. A ce moment, Duchamp fait des choses complètement originales, qu'on n'a jamais faites. A l'époque, personne ne s'y intéresse. Il fait des élevages de poussières dans son atelier où il fait ce qu'il appelle « le grand verre », des « moules mâliques ». Qui est le premier spectateur, le premier complice, le premier admirateur de Duchamp ? Mais c'est Roché ! Qui en 1916 se rend dans son atelier et découvre les « neuf moules mâliques » ? C'est

Roché, qui n'est pas un critique d'art, qui n'est pas un intellectuel, tout le monde est d'accord là-dessus, et qui appelle ça les « bonshommes rouges » en raison de la couleur. Ils sont dans l'appartement des Arensberg, et cassés, mais Roché trouve ça extraordinaire, ils sont d'ailleurs aujourd'hui à Beaubourg et considérés comme un chef d'œuvre. Mais à ce moment, personne ne s'intéresse à ça. Personne ne sait que c'est une œuvre majeure du XXème siècle. Il les prend, il les prend dans ses bras et les rapporte en bateau en France. Pendant dix jours, il ne les a pas quittés. Il assiste aussi à la création du *Grand Verre*, aujourd'hui à Philadelphie, l'œuvre majeure du XXème siècle, comme *les Demoiselles d'Avignon*, ce qu'il a compris d'ailleurs. A l'époque, il est encore jeune. Mais il assiste à la création du *Grand Verre*, et il dit : c'est une œuvre de génie, c'est une œuvre majeure du XXème siècle. Il le dit, il le sait, il le comprend. Dire qu'il n'a pas de regard artistique, non ! C'est invraisemblable, au moment où Duchamp apparaît comme un provocateur, comme un joueur d'échecs, dans tous les sens du terme d'ailleurs, et pas du tout comme le grand créateur reconnu aux Etats-Unis en 1960 seulement et pas avant !

Je voudrais ajouter une chose, parce que Catherine Stahly est là. Quand il est à Dieulefit, que fait-il ? Il aime l'art, il parle d'art, très bien, dans cette salle même, en 44-45. Il rencontre beaucoup d'artistes, parce que beaucoup d'artistes se sont réfugiés à Dieulefit. Vous dites, Wols est là et donc il le rencontre. Mais Wols, c'est un génie, Wols. Il rencontre aussi à ce moment-là François Stahly. En fait c'est par Etienne-Martin qu'il rencontre Stahly, et qu'il achète ses premières œuvres. Et Roché est un des premiers acheteurs des œuvres de François Stahly. A cette époque, Stahly a 22, 23 ans, il est absolument inconnu, c'est un résistant. Et Roché le découvre, le collectionne. Et il repart en disant : j'ai fait trois découvertes à Dieulefit : Stahly, Etienne-Martin et Wols. A part ça, ce n'est pas un collectionneur ?

André Dimanche :

J'ai beaucoup d'estime pour Stahly, pour Etienne-Martin, pour Wols, bien sûr. Je n'ai jamais attaqué l'œuvre de Duchamp ! Mais on m'oppose Sanyu, qui est important parce que ça vaut cher à Taiwan !

Philippe Reliquet

Résumons : quelqu'un qui assiste à la naissance du *Grand Verre* en 1917, quelqu'un qui en un an découvre Wols, Etienne-Martin et François Stahly, c'est quelqu'un qui a un œil exceptionnel !

Collectionneur ? Il y a beaucoup d'acceptions pour ce mot. Il y a beaucoup de façons de collectionner. Ce n'est pas parce que vous avez beaucoup de Picasso que vous êtes un grand collectionneur. Dans la façon de collectionner de Roché, il y a une façon d'accumuler, de trier, de sélectionner qui lui est propre !

Un des derniers textes de Roché, c'est « Adieu, brave petite collection », paru dans la revue *l'Oeil*, en 1959, et il l'appelle petite collection ...

Jean Roché :

Chacun explore un aspect et finit par oublier le reste. Pour mon père, c'est celui qui étudie sa vie amoureuse, ou sa vie littéraire, ou... moi, je suis tout à fait d'accord avec ce que dit Philippe Reliquet, mais je me souviens aussi que mon père a payé des années et des années, des croûtes et les deux personnages coexistaient. Pourquoi vouloir opposer les deux ? Celui qui achetait ces croûtes parce qu'il aimait l'artiste, il aidait l'artiste, il a été aussi l'amant de Marie Laurencin et ils ont été amis pendant très très longtemps. Une des choses amusantes qui explique pourquoi il avait des ressources très limitées, et donc pas d'œuvres majeures : ses ressources venaient d'un bordel, au 43 rue Fontaine !

Maud Simonnot

Depuis tout à l'heure, on parle d'un homme sur toute sa vie. Et on voudrait dire « il est » ou « il a été ». Mais on ne peut pas dire ça comme ça ! Une vie humaine, c'est complexe, pleine de choses intellectuelles, de choses affectives et il n'aurait peut-être pas aimé qu'on le catégorise. Il a peut-être été tout à la fois !

Intervention de la salle :

L'association Jules&Jim est une association récente. Et le drame serait de faire de Roché un personnage éblouissant dans l'ensemble des arts majeurs. Mais non, il est un homme de son temps qui vit dans une société en bouleversement total, avec des personnes extrêmement importantes dont on a peu parlé, en matière d'art et d'esthétique, et même de politique. Carl Einstein est un personnage considérable, et qui est en relation avec Roché. Et le discours sur l'art moderne, évidemment le théoricien, c'est Carl Einstein. Dans l'avenir, il faut remettre Roché dans son temps, et non pas de bâtir plusieurs statues du commandeur, ce qui serait malsain pour son œuvre et pour son époque, une époque éblouissante.

Jean Roché :

Tout à fait d'accord avec vous.

Aline Petitier :

Comment intervenir après tout cela ? Je trouve quand même que les *Ecrits sur l'Art* sont très, très beaux, et certains de ces textes sont particulièrement inspirés, et on voit les artistes avec lesquels il a eu une réelle intimité, avec l'artiste et avec les œuvres qu'il a suivies alors que pour d'autres, c'est vrai, c'est plus anecdotique. Mais certains textes sont remarquables. A propos d'artistes, mais aussi à propos de Quinn, de leur amitié, de cette relation où il se nommait « le guide » mais où Quinn était aussi un guide. Je trouve effectivement que parler de lui comme collectionneur, c'est assez difficile car c'est prendre la collection de façon objective, comme un constat, et ce n'est pas rendre compte du rôle qu'il a joué, de sa complexité. Moi, j'ai appelé ça : le métier d'amateur. Etre amateur, c'est fonctionner par émotion, et c'était ce qu'il faisait. L'émotion était le déclencheur, mais c'est aussi le besoin de transmettre et le faire de toute sorte de façons. Cette mise en contact qu'il fait entre les êtres, ce rôle d'intermédiaire, de passeur entre les artistes et le public, entre les œuvres et le public, c'est jouer plusieurs rôles, être polymorphe : critique, découvreur, courtier... il a pu les jouer à différents moments de diverses façons. Et c'est un métier invisible. On a l'impression que ça s'est fait tout seul, de soi-même. Mais ça ne se fait jamais de soi-même ! C'est lui qui établit les réseaux vivants. Il dit, à un moment donné, qu'il y a cent fils invisibles qui le relient à ses toiles. Et ces fils le relient non seulement aux toiles mais à tous les réseaux : aux artistes, à leurs histoires, aux souvenirs. Au moment où les réseaux n'existent plus, où ça ne vibre plus, ça peut mourir. Quand il dit qu'on ne s'approprie les choses qu'au moment où on les aime, il peut donc se séparer de certaines œuvres, à certains moments : il est très content de rendre le *Grand Verre* de Duchamp, non parce que ça ne vibre plus, mais parce que c'est tout une histoire entre eux, et qu'il n'a plus besoin de la présence de cette œuvre pour que leur histoire dure encore.

Le « métier d'amateur », c'est un métier invisible, et il n'est jamais devenu un notable de la vie artistique. Ses *Ecrits sur l'Art* m'ont semblé extrêmement importants, car ils sont très vibrants, et on se rend compte de l'intimité qu'il a entretenue avec les œuvres, les artistes. Plus encore que celui qui met les gens en relation, il a été un passeur d'émotions. Ce n'est pas d'avoir fait se rencontrer Gertrude Stein et Picasso qui me paraît important, mais c'est qu'il faisait découvrir la force des œuvres, leur singularité. Si on s'en tient à des mots, ce qu'on

peut très bien faire, lui c'était justement l'inverse : découvrir cette force, et quand cette force n'existait plus, ça n'existait plus pour lui. Qu'est-ce qui le poussait à faire tout ça ? Il le dit à plusieurs reprises, il voulait éprouver des chocs émotionnels, mais aussi le besoin de transmettre ces chocs, de les faire éprouver aux autres. Quand il se demande en 1920 pourquoi il n'a pas acheté de Picasso en 1905, il ne l'a pas fait parce que, il le dit aussi, il en voyait tous les jours, et qu'il ne voyait pas l'intérêt d'en acheter. Il avait l'émotion, il n'avait pas le besoin de posséder des dessins, des toiles de Picasso. En revanche, il a éprouvé le besoin d'en faire acheter par d'autres pour que Picasso puisse en produire d'autres, pour que ça continue. C'est une constante dans ce qu'il a fait. A un moment, c'est Garcia Tella, je crois, qui lui reproche de ne pas en faire assez. Il lui répond : je vous ai aidé à continuer à être peintre ! On lui demande son opinion sur « le critère de la critique artistique » et il réfléchit :

Voici : la Seine qui coule là, c'est la production artistique. Moi, assis sur la berge, je suis le critique. J'essaie de distinguer dans le courant, d'arrêter, de harponner, de déchiffrer, de choisir. (*Ecrits sur l'Art*, p.381)

Plus loin :

La critique, c'est un bond en avant qui essaye de rejoindre un autre bond. (...)

Si le bond de l'artiste est grand, il pénètre dans une solitude noire. Après un temps, un critique bondit à son côté.(...) Je vois un pauvre artiste qui attend tout seul (Van Gogh ou Seurat) dans le noir qu'un critique s'abatte près de lui, comme un ange. Je pense qu'on devrait installer un système d'avertisseur comme pour les incendies, ou de sirènes de détresse comme pour les bateaux de sauvetage... une machine à appeler de très loin le critique, prêt comme un sapeur-pompier... pour éviter que l'artiste ne meure tout seul auprès de son œuvre inconnue.

Plus le bond de l'artiste est ample, plus sa révélation cause de silence et d'inimitié. Il menace les habitudes, les éruditions coagulées, les valeurs établies – jusqu'à ce qu'il en soit devenu une – si il survit.

Quel est l'esprit qui fait bondir l'artiste en avant dans l'inconnu ? Qui appelle un jour le critique à côté de lui ? Qui peu à peu, par bribes, entraîne la masse publique du côté du critique ? (382)

Pour quelqu'un qui fonctionnait à l'émotion, il a une très grande conscience que cette émotion peut ne pas exister, et à ce moment-là, plus rien ne vit. Les plus belles œuvres peuvent être là, si on ne les ressent pas, si elles ne sont que des noms, une hiérarchie, elles ne peuvent plus rien nous dire. Les choses peuvent mourir.

Ce qui m'a intéressé aussi, c'est ce que vous avez appelé les « artistes de second ordre » auprès desquels il est intervenu effectivement, pour les aider comme mécène. Il est certain qu'il a voulu les sauver, qu'il a voulu que ça continue. Un autre passage m'a frappé, où il en parle, parce que c'est l'art en train de se faire, ce n'est pas seulement le produit fini. Il n'emploie jamais le terme d'artistes de « second ordre », mais celui d'artistes « hors-histoire ». Ces artistes sont à ses yeux porteurs des bouleversements en cours, alors que chez les plus grands, cela s'est déjà individualisé. C'est en contact avec ce bouleversement de la pensée qu'il était. C'est lorsque quelqu'un comme lui, qui est dans l'intimité des artistes, qui cherche activement cette intimité de l'art en train de se faire, qui en reconnaît la force à travers ces artistes « hors histoire ». Il a plus vu les mouvements que leur individualité. N'oublions pas que les grands noms que vous citez, à l'époque, ce n'était pas encore des grands noms. Et je pense à Varèse qui dit que si on ne s'intéresse pas à l'art en train de se faire, on ne peut réaliser la force, le bouleversement qu'a connus l'art du passé.

André Dimanche :

Vous parlez de l'art du passé. Ce qui est surprenant dans la collection de Roché, c'est qu'il n'y a pas une seule oeuvre d'un artiste mort. Au début du siècle, il aurait pu collectionner des artistes du XIXème siècle, qui n'auraient pas encore été reconnus. Et cela va dans le sens de ce que nous disions tout à l'heure : il n'achète que les oeuvres d'artistes avec lesquels il a des rencontres. Si on parle de Monnet, il est mort en 1926, c'est le deuil national. En 50 ou 52, il y a une exposition. J'ai une amie qui à l'époque devait avoir 18 ans et à qui sa mère voulait acheter un manteau de fourrure. Mais elle a refusé en lui disant qu'avec la même somme, elle pouvait acheter un *Nymphéa* de Monnet ! La petite fille de Monnet m'a confirmé que dans les années cinquante, on pouvait acheter un *Nymphéa* de Monnet pour le prix d'un manteau de fourrure.

Philippe Reliquet :

C'est favorable à Roché ! Il ne cherche pas des valeurs reconnues, il cherche des valeurs à reconnaître.

André Dimanche :

Ce qui importe pour lui, c'est la rencontre avec les artistes alors qu'un collectionneur recherche des oeuvres, du passé ou contemporaines.

Philippe Reliquet :

C'est logique, c'est un découvreur.

Scarlett Reliquet :

Pourquoi vouloir disqualifier Roché et ne pas le reconnaître collectionneur ? Le fait d'acheter de l'art contemporain plutôt que de l'art ancien ne signifie pas que Roché n'était pas collectionneur. Arensberg, le grand Arensberg, dont la collection est aujourd'hui à Philadelphie, quand il assiste à l'Armory Show, il a vendu toute sa collection, plus ou moins intéressante, et il n'a dès lors acheté que de l'art moderne. Joë Bousquet, sur lequel vous allez publier un livre, quand il commence à collectionner dit : j'étais vierge en peinture. Il n'avait non seulement jamais vu de tableaux dans un musée mais jamais collectionné aucun tableau. Or par qui commence-t-il ? Tanguy, Miro, Bellmer, trente Max Ernst ! On ne peut pas reprocher à Roché de ne pas être un collectionneur au prétexte qu'il n'aurait pas acheté de Monnet. Ce n'est pas ce qui l'intéressait.

Aline Petitier :

Il parlait de la collection de John Quinn comme d'une flotte de combat, qu'ils ont faite ensemble, c'était Roché qui mettait les options, qui découvrait, qui envoyait un câble à John Quinn. Quinn arrivait ou regardait les photos. Il a été extrêmement actif, cela ne se résume pas à la *Bohémienne* de Rousseau. Et même pour ce tableau ! Pour que Picasso ait pensé à Roché quand on retrouve le tableau traduit leur proximité. Quand, à la mort de Quinn, Roché parle de cette collection extrêmement tendue, il la compare à celle de Barnes qui est un « collectionneur », qui spéculait, qui achetait des grandes valeurs, mais qui ne forme qu'une accumulation de chefs d'oeuvre, juxtaposés, qui ne révèle pas une âme.

Antoine Raybaud :

Ce débat est passionnant autant que passionné ! Il met en lumière plusieurs aspects de ce problème du collectionneur. Ça correspond d'ailleurs assez bien à ce que Roché était avec les femmes. Il y a peut-être un côté conjugal que Roché n'a pas voulu. La question qui se pose là avec ce très beau texte sur la critique, sur ce que doit être un critique, on peut se poser la question des traces que cette attitude critique a pu laisser dans la démarche de Roché, et vous

avez peut-être été un peu elliptique là-dessus, et d'autre part de se demander dans quelle mesure il y a été fidèle. Et peut-être a-t-il eu plusieurs comportements. Une attitude de mécénat, une attitude propre à lui, comme avec les femmes, il n'allait pas toujours vers les plus brillantes, je pense à la petite librairie à la suite d'Helen, c'est-à-dire il s'intéresse à tout ce qui se fait. Il y a chez André Dimanche un questionnement sur ce qui est vraiment opératoire en histoire de l'art. Il y a des grandes œuvres qui provoquent des ouvertures et Roché n'aurait pas été un collectionneur de ce type d'œuvres. Et d'un autre côté il y a l'idée, qu'André Dimanche a résumé d'une formule, qui est : le défaut des histoires de l'art, c'est qu'elles ne retiennent de la peinture que ce qui est conforme aux canons de l'histoire de l'art. Et avec des tableaux comme ceux de Perdriat, ça nous interroge sur quelque chose de Roché qui justement n'était pas dans une perspective de choisir de faire de l'histoire de l'art en même temps qu'il choisissait des peintres. Non seulement d'identifier des très grands peintres et en même temps de dessiner le modèle qui serait le paradigme de la grande peinture. Il y a peut être un autre regard et j'y trouve paradoxalement un comportement d'André Dimanche collectionneur qui consiste à faire attention à des peintres qui n'entrent pas dans l'histoire de l'art et qui peuvent aussi être des grands peintres. Cette discussion nous amène à réfléchir à cette question.

Jean Roché :

Quand j'étais adolescent, il y avait deux choses qui me choquaient dans l'attitude de mon père : à chaque fois qu'il parlait d'art, il parlait en même temps de la spéculation. Maintenant j'accepte tout à fait ça mais adolescent je me demandais s'il aimait les tableaux. C'est ce que je ressentais quand il m'emmenait chez Garcia Tella par exemple.

Giusy de Luca :

Nous avons beaucoup discuté sur Roché collectionneur, Roché amateur, je crois que ça renvoie un peu à un discours sur la modernité. Roché sort de toute classification pour ses choix littéraires, pour ses choix d'histoire de l'art, et il est donc difficile de le classer. Et c'est ce qui est très moderne chez lui.

Intervention de la salle :

Je ne suis pas du tout compétent pour intervenir dans le débat passionné et passionnant sur l'art, sur les différentes coupures d'Henri-Pierre Roché, mais j'ai en tête ce que dit un professeur de Roché après la guerre de 14-18 : « le monde est aux curieux » et je me demande si le terme un peu générique pour éviter de couper l'auteur en morceau, ce n'est pas le mot « curieux ». Le curieux, c'est celui qui s'intéresse à quelque chose qui est un peu voilé, ce n'est pas quelqu'un qui regarde au premier degré, c'est celui qui lève un peu le voile pour voir ce qu'il y a derrière. Roché était curieux du monde, des autres, et des femmes. Et, comme vous l'avez dit hier, curieux de lui-même. Cette curiosité générale s'applique aussi au domaine de l'art, à ce moment absolument extraordinaire sur le plan social, politique, artistique.

Scarlett Reliquet :

Je suis tout à fait d'accord avec ce que vient de dire monsieur. C'est vrai qu'on est obligé d'utiliser une terminologie plus ou moins accrocheuse pour lancer les débats. Nous, nous avons appelé notre livre « l'enchanteur collectionneur » parce que c'est une phrase de Jean Paulhan, autre grand écrivain collectionneur, un curieux. Pour nous, c'est vrai qu'il est un peu comme Paulhan, Michel Leiris, Joë Bousquet, de grands épistoliers, des critiques, des mécènes, des collectionneurs, ce qui les rend difficiles à classer. L'expression de Jean

Paulhan « enchanteur collectionneur » était assez jolie et Philippe et moi avons essayé de révéler une facette du personnage totalement inconnu. Les gens ne connaissaient pas Roché écrivain. Grâce au film de Truffaut, ils ont compris qui il était. Grâce à André Dimanche, et je lui rends hommage, on sait qu'il a écrit un journal intéressant, et nous, avec ce livre publié en 99, on a essayé de montrer un autre aspect de la personnalité de Roché qui n'était pas connu.

Virginia Whiles :

Je voudrais revenir sur les rapports complexes entre Duchamp et Roché. J'ai fait un colloque sur Duchamp en 94 et je crois que cette notion de liberté et de légèreté qu'ils partageaient était extraordinaire. Il y a une histoire très drôle qui se passe à Montélimar en 1941 : Roché avait pris le train pour retrouver Duchamp, en route pour Montpellier, à Montélimar pour aller bien manger au relais à l'entrée de Montélimar, le mardi 30 décembre 41. Ils s'inquiètent pour savoir comment Totor va vivre. Roché aimerait aider son ami même pour une période limitée, mais ne sait comment faire. Il y a une autre histoire, Duchamp montre cette miniature. Pas très attiré par elle, Roché déclare qu'il préfèrerait avoir les dessins. Furieux, Totor répond avec sarcasme : « et pourquoi pas des aquarelles » et il rajoute « peut-être vais-je finir par faire ça pour ne pas mourir de faim ». La conscience du créateur et du sleeping partner ne dure jamais longtemps. Ils ont un formidable repas, suivi par une partie d'échecs. Roché gagne cette première partie, il n'est plus concentré pour la seconde qu'il perd malgré l'avantage que lui concède Duchamp. Après Totor raccompagne Roché au bus. Dans cette anecdote, on peut noter un rapport intéressant. Après tout, les différents écrits montrent que Duchamp avait une énorme influence sur les idées en matière d'art de Roché et que Roché avait une énorme influence sur la vie de Duchamp ce qui faisait une sorte d'équilibre entre les deux. Et quand j'ai rencontré Teeny Duchamp, elle m'a dit : c'est Roché le dandy, le libertaire ; jamais Marcel ne l'a été autant. Elle défendait beaucoup Marcel en tant qu'artiste sérieux, qui n'avait pas osé vivre une vie aussi libertaire que Roché.

Ecole de Beauvallon, dimanche après midi

About *Free Spirits*

Ian McKillop

Excuse me speaking in English ... I want to talk about my book, *Free Spirits*, which is in two forms; a paperback, comme ça, and the original, hardback. It is the same book, but this [the paperback] is, in fact, a book in disguise. The cover says *Jules et Jim* because publicity seemed better for *Jules et Jim* but the book is about *Deux Anglaises et le Continent*. And this is the original book. I hope you can all understand me. I think you can understand me. What (I think) a beautiful cover – a picture of the actress Stacey Tendeter, who played Muriel in the film. And possibly it was the sight of Muriel and her confession to the camera in the film that first impressed, moved and inspired me to study Roché. I studied Roché and this book came about because of an accident. I was working in Austin, writing a book about a critic who had written a little about Roché, about a connection between *Jules et Jim* and *Wuthering Heights*, Emily Bronte's *Wuthering Heights*. And I believe that he wrote, she, I should say, wrote to Roché ... he said, yes, Catherine, *Wuthering Heights*, there was an affinity between the two heroes, or heroines, you can say. But I knew nothing about this. By accident I found the papers of Roché, the carnets and the letters and as a result, I contacted the Hart family (whom I called the "Court" family) in this book - it's a pun on Hart/Court ... because they did not want me to use their name in the book. So I found the papers, and I wanted to write a book about the real Pierre, the real Violet (or Elisabeth) or Muriel. Is that right? And the real situation - for two things .. one fiction in words and one fiction on film. My book is very simple. No footnotes, no index. I love footnotes, I love indexes and I am capable of making footnotes and indexes – I am not a fool. But I thought I would like to write a more simple book. A book which is perhaps a kind of pastiche. It does not resemble the style of Roché but I always felt the style of Roché as I wrote it. It has certain themes, certain fascinations for me. And I will tell you them and then I may read a little from this book. Excuse me speaking about the book. But it is ok, I think.

First, point one. It is so good on England, so tangible, so concrete. And in a minute I will return to the tangibility, perhaps the tactility of Roché. This is the first thing that interested me. It is of course also a modernist book about the turn of the century. The turn of the century in Britain. That's the first thing : it was English, about England.

Second point. It was about a part of England. This is perhaps the most interesting thing for me. It was about London, some of it. About the slums of London and about, I think, slums, the worst of all. I think it was significant for Roché that he should have spent such a period of his life in, I believe the worst slums in Europe it is sometimes said. In the East End area, the area of Jack the Ripper. And he worked also in a place that interested me, called Toynbee Hall. A centre, a school but also a place for ideas. Young people, mostly men, some women, went to live with the people, to live in these terrible conditions in the East End of London. A kind of college was built for men who taught boxing etc and they went to the houses, the families of these poor destitute people. And that is where he met

Muriel. It is not precisely right, but it is ok, I think. And that is where the relationship was formed. For she too was an idealist, an innocent, idealist. Well he was, perhaps, not so innocent. But – you understand. So it is about that part of London that I thought was interesting.

I think Roché's early politics and his early political orientation deserves some attention. I give it some attention in my book, but not enough. I think more could be said about his early sexual, political beliefs; his theory of sex and his theory of politics go together, I think.

Thirdly, the book is about sisters. About the loving of sisters. And I think, possibly, I don't know. I don't have sisters, I don't know. No brothers either, or daughters. I think loving sisters possibly shows a condition, something about love itself. In this small space, it may be possible to come to conclusions about the nature of love. As I worked on the book, I found it is quite common for a sister to be attracted to another sister. It appears to be a situation that is found in life, I think. I was interested in his love as curiosity. His curiosity urged Roché to find sororal [sic] animals, even maternal animals. I think I am not mistaken, Giusy could correct me, but I think at one stage he even thought of sleeping with the mother of the two sisters as well as the sisters themselves. Curiosity has no bounds, perhaps. So sexual curiosity, yes, a little more about this. There is a word used early in *Deux Anglaises et le Continent*. A word used by, I think, the professor of Roché who said he could become an informateur, an investigator, a researcher, someone who knew everything. Perhaps even, to some degree, even a private eye. A seeker of information. Yes, so he became curious of women and then indeed, everything really. But something else that interested me was that he studied sex in an era before knowledge, before the concept that is so easy for us to have today, of sexuality. After Freud, Freud existed at the time and Roché read Freud. But Freud is now domesticated. That's correct, isn't it? In every conversation, perhaps in every course, in England at any rate – in school and at university, in college, sexuality is a subject. We know so much about sex. He was dealing with people who knew little about sex, who were finding out things for themselves. This is what interested Truffaut, I think. Truffaut believed – although we hear of the modest Truffaut - Truffaut felt it as his mission to show some aspects of sexuality. It was his duty, it was for the cinema. He tried to do this, especially in the Muriel and the masturbation section of *Les Deux Anglaises* or *Deux Anglaises* as it is in the case of the film.

Those really are the few points that I wanted to make. That is what my book is about. Roché as informateur. Perhaps Roché as a cameraman. I think of the book, or the play, based on a novel by Christopher Isherwood called *I am a camera*. I am interested also in his advertisements, his dating advertisements. I don't fully understand this but it seems to be connected to his interest in details. Those are the points I wanted to make.

Can I read a little from my book now? But are there any questions about these points, or comments?

Catherine : The one comment that I have on what you just said is just to prove a point from the diary – c'était une citation du Journal pour appuyer ce que vient de dire Monsieur McKillop sur la théorie sexuelle ou les goûts sexuels de l'époque de Roché. Ça c'est une citation de 1904 : « J'estime mon ami d'avoir une maîtresse qui ressemble à la mienne.

Comme ce doit être facile d'aimer une femme qui ressemble à celle que l'on aime, la sœur de sa maîtresse, la fille de sa maîtresse; avoir au même moment la même femme à différents âges. »

Ian McKillop : Ah yes, the same woman at different times. It is possible, if you are interested in somebody, man for woman or woman for man, to speculate about their fathers, their sisters, their brothers. You want to know all of who they are, or what is theirs. Yes... thank you.

I thought I would just read a couple of pages. Nothing very long. The whole book is wonderful, of course. I thought I would read something from the end of the book. Because it shows something about the end of Roché's relationship with the two girls, and also his relationship with his young self. Claude is Pierre.

This is the end of the book but it also illustrates things that I think you'll like about Roché. It illustrates things about his life and his love for England and the English language.

“On 11 July 1927 Roche went to England on business, though he thought of the journey as the first holiday he had taken for years. He was often seeing Helen Grund, but life with her had become increasingly difficult. Before he left for England they quarrelled over his infidelity, about 'un-existing women', he said to her. They literally fought, as was their way. She knocked over some chess men and then 'got rough' (he wrote in English). She kicked his testicles hard and he hit her face several times. 'Butchery', he wrote in his journal, a word he used for bad boxing. She wept and he nearly fainted. They took a bath. He left soon after for England, with hay-fever, just as he used to have it at this time of year when he was a member in the trio, twenty-five years earlier. The Golden Arrow from Gare du Nord hurried through Kent to London. Roche noticed en route a windmill as the train passed Ashford and he remembered Margaret. In London he accompanied friends on 'quiet lazy jolly marketing in Soho (fruit and vegetables).' The smell of Cuticura hand-cream reminded him of the old English days. He liked Bass beer and sandwiches in 'nice pubs'. He telephoned Violet and learned from her that Margaret was dead. Violet wrote to him on 19 July confirming their conversation, giving the full story of the griefs which had struck the Court family." She told how Margaret had died the previous year in March, followed soon after by her mother, Emma Court; and, only a fortnight ago, her sister-in-law had gone. Violet added that Margaret's daughter, young Margaret, 'a fine little girl, thoughtful and gentle', now nearly twelve, was attending Bedales, the progressive school in Hampshire. Violet says she will try to find a recent photograph for Pierre. This reference to Margaret's daughter is developed by Roche in *Two English Girls and the Continent*, in which he has Anne write to Claude, saying that young Margaret is to visit Paris and will be in a Paris garden, 'Les Moulages du Trocadero', on 25 July at 11 o'clock, to which Claude faithfully goes, thinking he recognises the little red-haired girl, called 'Myriam' in the novel, but decides not to approach her.

This is pure fiction: in reality there was no such encounter and of course no such reference in Violet's letter. After receiving it Roche walked around London. He had a veal-and-ham pie at the A.B.C. restaurant at Charing Cross in which he had talked to Margaret years ago. He went up into the National Gallery, as they had done when she had been upset in front of the portrait of Rembrandt's father. (Orphaned of fathers, the children may not like to look at them.) 'I love seeing fine paintings,' Roche said to his diary, a characteristic yet curiously simple remark from one so at home in the world of art. Later, he spent the

evening with the painter Ben Nicolson. The next day he had an afternoon with the plesiosaurs' skeletons at the Natural History Museum in South Kensington.

At the end of *Anne and Muriel* Claude is in the gardens of the Musee Rodin with Rodin's *Balzac* and *The Burghers of Calais* nearby. The voice-over has said that fifteen years have passed, and Muriel is married with a daughter. 'Thousands have died in a war the reasons for which are forgotten. Now Rodin's statue of Balzac is universally admired.' The camera swirls round the exultant, intent figure of the bronze Balzac, a kind of tree-man, above the shoulders of spectators and watched by Claude, who hears English school-girl voices and, when he sees the troupe, wonders if one of them could be young Myriam, daughter of Muriel in the snapshot shown him by Anne in 1899 when she persuaded him to come to England and see her sister for himself. Was that her, the school-girl with red hair? Could he ask? 'It is not worth the trouble.' The girls throng round the entrance to the museum gardens; Claude hurries away and takes a cab.

For some years I remembered this final scene incorrectly. I thought Claude engaged a taxi and, on entering it, saw his reflection in the window, saying in voice-over how old he looked. This does not, of course, happen: one never looks at the window of a cab when opening the door. In fact, the driver refuses Claude, telling him bluntly that he is waiting for someone else, an appropriate device for the film. Claude pauses to look at his reflection in the window of the taxi which will not take him, then walks away.

In Roche's life there was some years later a sighting of 'young Margaret', but an imaginary one. In the spring of 1939 he went to see a stage adaptation of Jules Laforgue's 'Hamlet, or the Consequences of Filial Impiety' and remembered the old days with the Court sisters in Paris, when they read Laforgue together and the girls hated the squashed eyes in the story. They taught him to say 'Oh, my prophetic soul!' in English. On 8 June 1939 he was in the Tuileries and saw, he imagined, 'la fille de Nuk', the phrase carefully placed between quotation marks. This girl was, indeed, in a school party, with the same carriage of her head, 'the same hair, legs, mouth, smile' as Margaret. The breeze made her hat cartwheel along the gravel, stopping at his shoes.

'In the middle of the scene I saw that photo of "Nuk" and remembered all that time when I loved her more than "Mno" and the others.' Seeing duality was always so important for Roche. At the end of *Two English Girls and the Continent* he wrote about the Margaret school-girl in the Rodin gardens.

I looked at her and I saw Margaret.
I mingled them together,
I wanted to take their hands."

(*Free Spirits*, Bloomsbury : London, 2000, pp 199 -202)

Les déboires d'un séducteur surmené

Catherine du Toit

Université de Stellenbosch

Au quel visage de la femme s'arrêter ? Au 'bon' ou au 'déconcertant' ? Ne passe-t-on pas son temps à regretter l'un, tandis que l'on contemple l'autre ?

Henri-Pierre Roché, "Quelques œuvres de femmes"
(*La Revue Libre*, novembre 1904)

« L'amour est une succession de présences », écrit Henri-Pierre Roché dans son Journal¹, le 3 juillet 1909. Voilà bien une pensée digne de Don Juan. *Amateur exemplaire, enchanteur collectionneur, Lebenskünstler* – à toutes ces épithètes que l'on invente pour parler de Roché s'ajoute tout naturellement celle de Don Juan qui convient parfaitement à la vocation et au style de vie qu'il choisit – au moins pendant sa première jeunesse. C'est d'ailleurs une désignation qu'il assume et dont il se sert lorsqu'il parle de lui-même dans son journal, comme, par exemple, en 1931 après la grande fatigue sentimentale de 1929. Ayant reçu pendant un voyage dans le Midi des messages téléphoniques d'une « femme italienne », il les croit destinés à un autre car « My enjoyment counts no more. [...] *Old Don Juan knows he is getting old* » (Journal 1931 : le 19 février). La même année, on le voit jouer avant de s'endormir « à meubler les niches du plafond de Don Juan » (Journal 1931 : le 6 juillet).

Le recueil *Don Juan et...*, publié en 1920, représente la première tentative sérieuse de Roché de transformer sa vie et ses idées sur l'amour en œuvre littéraire. C'est également la première entrée en scène du personnage du séducteur chez Roché - un séducteur qu'il crée à l'image de sa conception de l'amour, c'est-à-dire, un phénomène humain à décortiquer sur tous les plans, que ce soit métaphysique, géopolitique ou médico-scientifique.

À première vue, le *Don Juan* de Roché se présente comme un kaléidoscope d'activités, un tourbillon de rencontres. Le recueil se compose de 28 récits – des tableaux plus que des nouvelles – qui racontent les aventures et les amours du séducteur mythique. C'est en même temps le récit d'un itinéraire de Don Juan, comme l'indique le premier tableau-poème: "Don Juan part", le seul titre qui ne relie pas le héros à un autre personnage, lieu ou événement. Les 28 tableaux se regroupent en quatre parties en fonction de leur contenu et se suivent dans un ordre plus ou moins logique : portrait du personnage de Don Juan (sa vocation et quelques thèmes et motifs liés à la figure du séducteur); exposition du « groupe féminin » en deux mouvements - la féminité universelle et la féminité plurielle ; tentative de transcendance ; rencontres mythico-imaginaires.

Dans la première partie du recueil, les textes servent à exposer le personnage de Don Juan dans sa grande diversité caractéristique. Les tableaux préliminaires de la seconde partie

examinent le problème du désir à travers le dédoublement de la nature féminine – madone ou sorcière. Les tableaux ultérieurs représentent de brèves synthèses de rencontres avec des femmes types et évoquent un projet de jeunesse de Roché à savoir la description de ses aventures vécues sous forme de « Moments ». La troisième partie indique une certaine tentative de transcendance en esquissant les vellétés de Don Juan sur un cheminement spirituel qui n'aboutit pas. Roché qualifie la quatrième partie de « mythologique » (Journal 1943 : le 22 octobre). Il s'agit plutôt d'une continuation de la dimension onirique introduite par "Don Juan et la route du ciel" et se décline, selon les personnages féminins, en cinq parties: l'antiquité, la littérature, les beaux-arts, la mythologie et le conte de fées. Ainsi le recueil se termine-t-il dans une irréalité enchanteresse évoquée par l'histoire de la petite sirène d'Andersen.

Malgré sa fin féerique le Don Juan de Roché se place dans une temporalité certaine : il a 7 ans, 16 ans, 18 ans, 23 ans et 40 ans. Il s'agit donc de suivre le héros dès la naissance de sa vocation jusqu'à son affirmation à l'âge de l'adolescence et sa plénitude à l'âge mûr. Ces indications ne sont pourtant pas données dans un ordre chronologique, ce qui suppose une organisation des récits par thème plutôt qu'une progression qui suit une évolution du séducteur. Grâce aux inscriptions de son Journal, nous savons que Roché attachait une grande importance à l'ordre de ce qu'il appelait les « chapitres » de *Don Juan et...* Il consacrait beaucoup de temps, souvent avec l'aide soit de Germaine Bonnard² soit de Jeanne Vaillant³ et même de sa mère à établir cet ordre (Journal 1919 : le premier juillet).

Le premier tableau, "Don Juan part", continue et renforce l'idée de la ritournelle infinie annoncée par le titre :

Don Juan part

*Et je me suis donné de la peine avec celle-ci
et avec celle-là,
et avec d'autres encore.
Et celle-ci dit: «Il me faut tes yeux»,
et celle-là dit : «Il me faut tes bras»,
et les autres disent d'autres choses encore.
Et moi je sais ce que cela signifie :
Ma peine, mon plaisir,
quand ils éclatent,
elles s'étonnent et veulent encore.
Et ces femmes pèsent comme une créance,
et je n'aime pas répéter.*

*Cette nuit la route sera mon lit
les reins de mon cheval bougeront sous moi
une ville inconnue nous recevra demain.*

Dans la première strophe de 12 vers tout met en évidence le gouffre qui sépare le « je » solitaire du séducteur du groupe indéterminé de femmes : « celle-ci », celle-là » et « d'autres ». Tandis que Don Juan peine, les femmes se pâment ; elles « disent », Don Juan « sait ». La source de cette connaissance est son don unique de surprendre les femmes par

le plaisir réel qu'il prend à l'amour ; un don de soi, corps et âme, qui est devenu une peine, une tâche et un devoir. Don Juan n'est plus le seigneur triomphant de ses victimes mais plutôt une victime lui-même, sacrifiée à l'amour et dépecée, comme Orphée, par une horde de femmes. Ce qui frappe, c'est tout d'abord l'extrême mobilité de Don Juan. Il arrive, il part, il court : il est toujours en route. C'est un voyage sans fin et sans destination précise. En vérité, ce n'est pas le déplacement qui est important mais le fait de bouger. Dans "Don Juan et la borne" il découvre, stupéfait, qu'il est assis sur la même borne à côté de la même petite ville que l'an passé. Malgré sa mobilité frénétique il n'avance pas et toute indication de distance entre ainsi dans le relatif. Le désir sans bornes l'entraîne dans l'engrenage de l'éternel retour. Plié sous le poids de ces femmes qui exigent toujours plus qu'il ne peut offrir, son voyage ressemble plutôt à une fuite et l'inconnue qui l'attend plane sur lui comme une menace.

Or, chaque étape de son voyage démarque aussi une conquête car « chaque ville lui réserve une fille » (Roché 1920 : 42) et ainsi le souvenir de son itinéraire est étroitement lié au souvenir qu'il garde de ses aventures amoureuses. Et si la mémoire le trahissait ? À plusieurs reprises dans le recueil, nous constatons précisément cette faiblesse chez Don Juan. Souvent, il trouve jumelés dans sa mémoire les souvenirs de plusieurs conquêtes amoureuses – ce qui suggère que ces femmes aussi entrent dans le relatif. Et avec cette relativité vient le danger de la répétition ce dont il a horreur. Ce n'est pas seulement la fidélité dans l'amour qui dépend de Mnémosyne, la tromperie d'un *burlador*⁴ a aussi besoin de la mémoire pour ne pas sombrer dans la monotonie.

Après l'annonce de sa vocation quasi-religieuse dans le premier récit, "Don Juan et sa prière", le héros doit, semble-t-il, se mesurer, se prouver dans le monde des hommes avant de poursuivre sa recherche de la femme essentielle, « l'inconnue, la dernière », évoquée dans "Don Juan et son plafond". Le Don Juan de Roché ne se fait pas accompagner, comme c'est le cas pour la plupart des textes donjuanesques, d'un valet/serviteur qui serait selon la tradition littéraire, son alter ego ou son double. Il voyage seul d'aventure en aventure et ce n'est que dans deux tableaux de la première partie qu'il rencontre des hommes. Dans "Don Juan et le reître" et "Don Juan et les truands" il affiche surtout deux attitudes vis-à-vis de ces hommes : la comparaison et l'affrontement. S'il ne se bat pas avec le capitaine des reîtres, c'est seulement parce qu'il apprend que celui-ci serait moins performant que lui-même sur le plan sexuel. Quand il tue le chef des truands, ce n'est pas pour parer une attaque éventuelle mais plutôt parce qu'il se sent irrité et insulté par sa présence.

Ayant écarté les hommes, Don Juan continue sur son chemin. Autour de lui, le monde se féminise et c'est la découverte de la féminité qui suit - d'abord sous forme de présentation universelle de la femme et ensuite par des rencontres avec des femmes types. Que ce soit une ville, une cathédrale, une forêt ou une maison, son chemin semble toujours le conduire vers un lieu clos, l'archétype de l'intimité fémininoïde (Durand 1992 : 277). La ville est symbole de la femme : soit de la mère qui contient et protège en elle ses habitants comme des enfants, soit de l'anti-mère, Babylone la Grande, corrompue et corruptrice. Pour Don Juan, elle est presque proxénète : « Ville, ville, quelle fille as-tu réservée pour moi ? » (Roché 1920 : 42). L'église aussi est symbole de la femme étant à la fois l'épouse du Christ (Apocalypse 21 : 9) et la mère des chrétiens. Don Juan y voit surtout une grande

dame qui fascine par sa « riche simplicité ». Il essaie de percer son mystère par l'inspection de sa forme extérieure, décrite comme « œuvre sexuée » - mais il est déconcerté par son ordonnance. En effet, Don Juan, dont toute la vie est dispersion et chaos, ne peut comprendre l'ordre, un principe du sacré. Or, bien qu'elle dépasse sa compréhension intellectuelle et/ou spirituelle, Don Juan semble chercher un rapport direct et *physique* avec la cathédrale. Ce récit reprend donc l'idée évoquée dans "Don Juan et sa prière" : ce n'est qu'à travers la femme qu'il peut contempler Dieu. Ce n'est qu'en transformant la pierre en chair de femme que Don Juan peut aborder l'espace sacré de la cathédrale : « Or tu sais bien que tes tours sont comme des cuisses et quel simulacre est la rosace qui est entre elles! » (Roché 1920 : 46). Il *sent* sa forme sous ses pieds, il *respire* son odeur et quand le bourdon de l'église tonne, le « [...] son frappe, traverse, et fait vibrer les os » (44). Stupéfait par l'emprise de la cathédrale, il tente une comparaison. « C'est peut-être un peu là ce que je fais aux femmes » (45). Mais peu à peu, l'église prend possession de lui, imprégnée de la condition humaine, de l'espoir des hommes, elle l'enveloppe de sa présence, lourde par le poids des « siècles passés et à venir » (49). Don Juan, l'homme de l'instant, se sent impuissant et presque honteux devant la beauté impassible de Notre-Dame qui le domine – moralement et physiquement – et sur laquelle ses procédés de séduction et son désir n'ont aucun pouvoir. Dans sa conclusion finale, il confond les deux aspects de l'Église, l'épouse et la mère, en s'écriant : « [...] c'est ainsi que nous voulons remonter à Dieu, dans cette passion de recracher notre vie à peu près là d'où elle est sortie » (48). Don Juan quitte la cathédrale en affirmant sa confession de foi : l'homme ne peut être à l'image de Dieu que par l'union physique avec la femme.

"Don Juan et le bordel" continue la féminisation du monde. Don Juan erre dans les ruelles de la ville et partout, à la fenêtre, sur les pas des portes, en bas de l'escalier, il ne rencontre que des femmes, même le courant du fleuve le fait penser au corps féminin. Ce qui devrait être un délice pour Don Juan acquiert vite des dimensions angoissantes (comme pour un Mastroianni errant dans *La cité des femmes* de Fellini). « Il était le seul mâle au monde et allait en mourir bien sûr. Du fond de ces corridors tous ces sexes réclamaient placidement le sien, qui, honteux, l'entraînait dans sa fuite » (Roché 1920 : 67). Dans ce monde, les hommes ne sont que des objets : « [...] il y a des hommes pauvres et tranquilles qui doivent appartenir aux femmes de l'escalier » (68). Malgré son hésitation, Don Juan se force à faire face à son devoir. « Il reste à faire », se dit-il, et entre dans le bordel. Il est déboussolé par l'épreuve : « Est-ce vraiment bien lui qui est là ? » se demande-t-il et cet épisode se termine en pleine crise existentielle : « Don Juan ne sait pas ce qu'il fait sur terre » (73).

Les trois tableaux qui suivent semblent offrir une réponse à cette incertitude : "Don Juan et la passante", "Don Juan et la voyageuse" et "Don Juan et la borne" se rapportent tous trois au voyage : par-dessus tout, il lui faut bouger, se déplacer, manœuvrer.

La première partie du recueil se termine avec une série de courts épisodes – principalement en forme de dialogues stylisés. La prolifération de rencontres brèves et variées souligne l'inconstance de Don Juan qui prend inévitablement forme par le nombre de femmes séduites et abandonnées. Dans cette partie, le groupe féminin se caractérise par une individualisation qui met l'accent sur la diversité des types féminins plutôt que sur les traits universels de la gent féminine. Don Juan désire *toutes* les femmes, quels que soient leur

âge, leur mérite, leur apparence ou leur classe sociale. Roché se sert également de ces tableaux pour y glisser quelques-uns de ses maximes sur l'amour. Ainsi, "Don Juan et Florine" semble illustrer l'idée de Roché qu'une « jeune fille qui aime la première n'est pas intéressante » (Journal 1910 : le 20 avril) tandis que "Don Juan et la Baronne" joue sur la psychologie sophistiquée d'un 'amour-goût' stendhalien.

Le dernier tableau de la deuxième partie met en scène un Don Juan qui doit juger la performance d'une troupe de coureuses. Il « galope » derrière les jeunes femmes agiles tout en observant la beauté de leurs jambes. Ce tableau joue évidemment de l'image coureur de jupons (ou de tuniques en l'occurrence) du donjuanisme comme cas pathologique quand l'interprétation du personnage dévie du héros fin séducteur pour privilégier la disposition devenue système du dragueur. Par sa présentation d'une dégénérescence du personnage, ce tableau prépare la transition à la troisième partie du recueil.

Un changement radical de ton introduit la troisième partie du recueil. Très travaillée, cette partie se compose de deux tableaux dont les textes sont relativement longs et baignent dans un symbolisme surabondant. Saisi par le dégoût de sa curiosité non sélective et de son appétit sexuel exagéré, Don Juan décide de se racheter par une autopunition purificatrice en faisant l'ascension de la montagne : « À chaque pas il lui semblait repousser sa vie des derniers jours [...] » (Roché 1920 : 143). La tentative d'ascèse commence mal car Don Juan n'arrive pas à rester sur le « bon sentier », une référence évidente à l'inconstance et l'esprit de rébellion du personnage. Le sentier qu'il prend le conduit dans un bois humide et Don Juan se rend compte de « l'inutilité d'être là » (144). Or, la forêt est essentiellement un symbole féminin. Elle constitue la chevelure ou les poils pubiens de la montagne. Ainsi, le sentier sur lequel Don Juan se risque, humide et taillé dans la forêt drue, évoque le sexe féminin : une fausse piste qui l'éloigne du bon chemin à l'instant même où il pense changer de vie. Il songe aussitôt à des rencontres amoureuses plus agréables que les deux dernières et son remords cède la place à une prise de conscience de sa solitude. L'image que la surface de l'eau renvoie d'un être tout seul entre le ciel et les cimes de pins le bouleverse. Au moment même il est surpris par une autre image reflétée dans l'eau : « [...] un être qu'il avait oublié pour l'instant et qu'il n'avait d'ailleurs jamais vu ainsi, comme s'il avait eu des yeux aux pieds. Cela avait l'air d'une bête sauvage dormant dans un ravin aride » (Roché 1920 : 147). Cette référence à son sexe comme un être distinct et séparé de la personne, introduit un mécanisme cher à Roché. Dans son Journal, il prête à son sexe un caractère et une volonté propres et lui donne même un nom : « Petit Homme » (p.h.) ou « le God » (dans et après l'intrigue avec Helen Hessel). « P.h. a parfois des velléités, mais je suis content que Jnt [Jeanne Vaillant] ne les accueille pas. Content aussi d'être fidèle à Luk [Helen Hessel] et même p.h. aussi malgré ses brèves velléités » (Carnets : le 20 décembre 1920, 126). Il n'est pas étonnant que le personnage de Don Juan, alter ego de Roché, renferme aussi ces deux *êtres* différents – un dédoublement physique qui le reconforte dans sa solitude, ne serait-ce que par le fait que son sexe « dormant dans un ravin aride » est à ce moment précis aussi seul que lui-même. C'est le compagnon constant et fidèle sur lequel il peut compter en toute situation, qui définit, permet et encadre son personnage du séducteur.

Après son bain froid dans le petit lac, les formes féminines du paysage se multiplient : il gravit un *mamelon*, trouve que les ruisseaux ressemblent aux femmes et poursuit une route *étroite et molle* qui le conduit dans une *haute fissure mouillée*. Finalement, il abandonne son ascension parce que « [...] plus on monte plus le chemin évite les sommets » (Roché 1920 : 152). Cette décision de suivre son chemin à lui, de se plier seul à son destin de séducteur est soulignée par la rencontre de trois femmes, aussi sinistres que les trois Moires, dans la hutte où il passe sa dernière nuit sur la Montagne.

“Don Juan et la route du ciel” est un rêve qui, comme “Don Juan et la Montagne”, raconte une tentative de transcendance non-achevée. Don Juan est un ermite sur la route du ciel. C’est une route dure et désertique, pavée avec des cailloux inégaux. Il fait halte dans une petite maison, une véritable oasis avec des plantes et de l’eau fraîche. La maison même a la forme du ventre maternel : une petite cour avec un bassin d’eau recouverte par un toit de chaume avec au centre un trou rond. « Ombre, mousse, jet d’eau, repos » (Roché 1920 : 160). Or, cette intimité féminine est un piège où Don Juan est soumis à des tentations : des femmes nues qui s’offrent à lui. Il appelle au secours et il survient un ange qui lui tend la main et s’envole avec lui dans le ciel. Cette ascension ne dure pas non plus : rempli de gratitude Don Juan baise le pied de l’ange mais laisse en même temps éclater une extase tout à fait humaine et l’ange le laisse tomber sur les pavés de l’enfer. Nous savons que Roché avait beaucoup d’estime pour les théories de Freud et qu’il lui a même envoyé une copie de *Don Juan et...* Dans son Journal de 1911, Roché écrit avoir discuté de la *Traumdeutung*⁵, publiée en 1900, avec Franz Hessel (Juin 8 & 21). Aussi ce récit se laisse-t-il sans difficulté analyser selon *L’interprétation des rêves*. Pour Freud, le vol exprime les réminiscences des jeux de mouvement si agréables aux enfants et symbolise donc le plaisir sexuel, tandis que la chute symboliserait le fait d’avoir cédé à une tentation érotique.

La fin de ce rêve lance la quatrième partie du recueil. Ayant épuisé les possibilités de conquêtes dans le monde réel, Don Juan poursuit dans les cinq derniers tableaux les héroïnes du temps passé et de la création artistique. Son succès est de plus en plus douteux. Messaline, impératrice du haut-empire romain, était connue pour son appétit sexuel insatiable. « Vouloir mourir en elle », n’est guère héroïque et Don Juan doit de toute façon céder la place à Hercule, un vrai héros aux doubles muscles. Rien d’héroïque non plus à violer une Ophélie folle et faible qui, toute rêveuse, semble prendre Don Juan pour Hamlet. La Joconde reste impassible sous la séduction de Don Juan. Il est intimidé par son regard clos et bien qu’il la possède physiquement il ne parvient pas à pénétrer ses pensées. Finalement c’est Don Juan qui s’en va, dans le noir et à quatre pattes. Ce n’est qu’avec Vénus, qu’il semble enfin regagner son statut de héros, un calme le remplit et il sent « le temps autour d’eux comme une eau qui stagne » (Roché 1920 : 183). Mais le matin il doit de nouveau céder la place, non pas à un homme cette fois, plus héros que lui, mais au petit Éros et à l’amour maternel. Cet amour entre mère et fils se manifeste comme un rapport intensément physique. Éros joue avec sa mère comme un petit chien, la mordille, grimpe sur elle, s’empare de son corps entier. Soudés dans leur amour, Vénus et Éros ne font plus qu’un bloc qui exclut Don Juan. Il souffre de cette exclusion, de son incapacité de s’unir à un autre être et se met à rêver, comme dans “Don Juan et la cathédrale”, d’un retour à l’utérus, le seul chez soi intime et intègre dont il a souvenance.

Il voudrait être bien plus petit encore qu'Éros, et tout entier dans le ventre lisse, soutenu du triple pli qui est son collier à lui – être chez soi là, sans froid ni chaud, yeux clos dans le beau. [...] Peu à peu, auprès d'eux, Don Juan se sent un être âcre, dur et indigne de familiariser (187).

Avec la petite sirène, tout est jeu et fraîcheur et innocence mais c'est elle qui le viole et à la fin il est soulagé quand il peut la « flanquer » à la mer. Par les jeux et les caprices de sa jeunesse éternelle, la petite sirène fait connaître à Don Juan sa propre grande fatigue intérieure. Ainsi, Roché restitue la première signification symbolique de la Sirène : cette prise de conscience du temps qui passe met Don Juan en présence de sa fin imminente et la sirène finit par le déposséder de sa force motrice, de cette énergie vitale qu'est pour lui le désir.

Que peut-on dire de ce Don Juan, complexe et contradictoire, séducteur séduit et trompeur trompé ? Est-ce que cette œuvre peut réclamer une place dans le vaste héritage du mythe littéraire de Don Juan ? Jean Rousset définit ainsi le récit donjuanesque (Rousset 1978 : 132):

D'une part un récit assez ouvert, perméable aux circonstances de lieu et de temps pour se prêter à la métamorphose sans perdre son identité ; d'autre part, un bien commun que tout le monde s'approprie sans jamais l'épuiser.

À première vue, le héros de *Don Juan et...* semble doté des caractéristiques qui sont habituellement reconnues à Don Juan : grand voyageur et séducteur, il multiplie les aventures typiques de la tradition picaresque. Cette tradition se caractérise par un récit épisodique d'aventures pleines de vivacité où le personnage principal se fraie un chemin à travers les obstacles que son sort lui réserve. Il est typiquement un solitaire rejeté par la société. Le recueil de Roché ressemble également à ce type de récit par son manque d'intrigue et de point focal fixe. Toutefois, le héros de la tradition picaresque se distingue de Don Juan par son état perpétuel de pauvreté et les ruses qu'il multiplie pour y échapper.

Séducteur universel, son désir s'étend à tous les âges et à toutes les classes sociales. Comme le Don Juan de Molière, il semble souhaiter « [...] qu'il y eût d'autres mondes pour y pouvoir étendre ses conquêtes amoureuses » (Molière 2002, I, 2 : 28). Grâce à son ardeur, il n'est limité ni par le temps, ni par l'espace. Dans "Don Juan et son plafond", il réserve des niches pour les belles du passé, de la mythologie et de l'imagination. En gravant la Montagne il s'imagine d'ailleurs sur le même chemin que les grands conquérants du passé : Hannibal, Alexandre...

Cependant, le Don Juan de Roché est loin d'être le grand seigneur méchant homme de la tradition baroque. Raillé à maintes reprises, il est souvent incertain, faible, fatigué et dupe. On le voit glisser à terre comme un « ver blessé » à la fin de "Don Juan et les truands" et échouer dans plusieurs de ses entreprises amoureuses. L'arrière-goût de l'amour est d'ailleurs presque toujours amer : il hait l'hôtesse qui l'avait attiré par sa beauté rousse, son expérience avec la passante vierge est froide et sèche, il méprise Florine d'être trop sûre d'elle. C'est donc un Don Juan qui est plutôt mal dans sa peau de séducteur. Pourtant ce n'est pas une vision purement ironique. Dans "Don Juan et le bordel", il trouve une image de féminité qui le remplit de compassion : une jeune femme sage et pauvre qui allaite son

enfant. Mais il ne la retrouvera pas. Cette quête ratée de l'innocence rappelle vaguement le Don Juan cynique de Flaubert. « Don Juan souhaite d'être pur, d'être un adolescent vierge. Il ne l'a jamais été, car il a toujours été hardi, impudent, positif. - Il a voulu souvent se donner les émotions de l'innocence » (Flaubert 1974 : 47). D'échec en échec le Don Juan de Roché fait une figure de médiocrité doucement amère. Victime ? Peut-être. Mais victime de quoi au juste ?

Le Romantisme aussi invente un Don Juan victime, mais, tiraillé entre les puissances célestes et les pouvoirs sataniques il est, malgré lui, victime de l'amour, comme dans la nouvelle d'Hoffmann, *Don Juan. Aventures romanesques d'un voyageur enthousiaste* (1979 : 49) :

Sans cesse courant d'une belle femme à une autre plus belle ; jouissant de chacune d'elles avec une folle passion, jusqu'à satiété, jusqu'à l'ivresse destructrice ; toujours croyant s'être trompé dans le choix, et espérant toujours découvrir quelque part la satisfaction définitive, comment Don Juan n'eût-il pas à la fin trouvé la vie terrestre plate et insipide ?

Le Don Juan d'Hoffmann suscite la sympathie du lecteur par le cri de désespoir qui vient du fond ulcéré de son âme. Réduit à sa seule fonction de séducteur, le personnage qu'invente Roché ne peut évoquer la même sympathie. Il lui manque une dimension universelle : il n'agit pas au nom de l'amour, mais par la conviction d'un devoir social et d'une vocation personnelle.

La démythification du personnage de Don Juan se fait sur d'autres plans aussi. Dans la tradition, il se caractérise comme « l'homme qui, dans la lourdeur de la fascination, resterait légèreté, action souveraine, maîtrise » (Blanchot 1969 : 282). Le Don Juan de Roché ne possède pas cette légèreté naturelle qui devrait lui permettre de traverser au vol l'espace ainsi que le temps. Il est, au contraire, marqué par la pesanteur. Dans "Don Juan et les coureuses" nous rencontrons un Don Juan maladroit qui galope derrière les coureuses. « Il a peine à les suivre, ces légères », lit-on (Roché 1920 : 137). Dans "Don Juan et Vénus", nous avons ce même sentiment de lourdeur quand Vénus s'envole dans son char blanc laissant Don Juan assis sur un rocher. Roché est conscient de cette lourdeur et admet la justesse d'une remarque à ce propos de l'épouse de Carl Sternheim : « Mme St. m'a dit que le mien était d'une race plus fatiguée – je comprends, c'est vrai : il veut sentir jusque dans le détail – n'a pas l'éblouissement absolu et total » (Carnets : le 6 mars 1921, 193).

La légèreté est d'autant plus importante pour le mythe qu'elle oppose Don Juan au Commandeur, à la statue de pierre qui, en symbolisant la mort, présenterait le fondement proprement mythique de la figure de Don Juan. Peut-on, en l'absence de la mort ou du mort, encore parler d'un Don Juan mythique ? Selon Jean Rousset, le mort est un des invariants du mythe de Don Juan et « il n'y a pas de mythe sans la présence symbolique, proche ou lointaine, de la mort » (Rousset 1978 : 179).

À la fin du recueil, Don Juan est certainement épuisé par la petite sirène, mais loin d'être mort. Il se peut pourtant que l'espace infini créé par les points de suspension du titre permette la présence, même virtuelle, de la mort. Nous savons d'ailleurs que Roché avait l'intention de faire mourir Don Juan à Albi, devant la cathédrale forteresse de briques.

(Journal 1912 : le 18 septembre) Et tout comme le mythe de Don Juan se donne la mort à l'époque moderne en se parodiant, le Don Juan de Roché devait mourir par suicide.

Roché commence à écrire les premiers récits de *Don Juan et...* vers 1905. Il a 25 ans. Le Journal contient peu de détails sur leur rédaction mais nous savons que le thème l'intéresse au moins depuis 1899. Dans le texte inédit, *Marcelle aux Folies Bergères*⁶, nous trouvons l'inscription suivante : « [...] nous allons à l'Odéon, dans une 2e loge, voir ~~je ne sais plus quoi~~ Don Juan de Mañara.⁷ » Par la suite, le Journal et les annotations de relecture indiquent quelques événements et personnes qui auraient servi pour tel ou tel récit de Don Juan. En 1907, par exemple, il fait lire "Don Juan et Messaline" et "Don Juan et Ophélie" à Marie Laurencin⁸ qui se reconnaît dans Ophélie. En 1908, la bonne suisse de Luise Bücking⁹ inspire le personnage de Margot dans "Don Juan et l'Hostellerie". Euphemia Lamb, le Chieng¹⁰, est la délicieuse petite sirène et Maga, une autre Anglaise, serait à la base de la « virginité dure » de "Don Juan et la passante".

Une lecture parallèle de *Don Juan* et des pages corrélatives du Journal, sert à créer une sorte d'encadrement pour les tableaux dont on peut établir avec précision la dimension autobiographique. La genèse de cette œuvre est pourtant très différente de celle de *Deux Anglaises et le Continent* où les divers journaux intimes et la correspondance constituent la base documentaire ou même la matière brute de la création littéraire. Les tableaux de *Don Juan et...* sont pour la plupart et d'après les indications de Roché, de véritables synthèses du vécu, rédigés sur le vif et peaufinés par la suite. Chaque tableau est une sorte de distillat qui contient l'essentiel d'une personne, d'une rencontre ou d'un événement. La distillation des données conduit à une représentation riche et dense, dépouillée de tout élément superflu ce qui fait ressortir les éléments absolus et vitaux. Dans un certain sens, le thème de Don Juan semble devenir pour Roché une *Weltanschauung* – même un événement qui n'a, à première vue, rien à voir avec le séducteur peut inspirer une réflexion sous forme de *vignette*.

Le 8 décembre 1908, Roché arrive de nuit à Amiens. Il fait le tour de la cathédrale, impatient de faire sa visite le lendemain. Il note dans son Journal : « [...] la cathédrale est en moi comme une femme que j'attends ». Il passe la journée avec la cathédrale et trouve qu'elle est à la fois semblable et différente de la femme. Elle le trouble. Pourquoi? Il a fait son tour, dehors, dedans, il l'a ceinturée, « à toutes les hauteurs possibles ». Cependant, il n'arrive pas à pénétrer ses secrets, il ne peut rien voir de plus, dit-il. Voilà ce qui le frustre. Dans le tableau "Don Juan et la cathédrale" il explique ce sentiment d'impuissance. « Notre Dame l'a fait frémir et il n'a point fait frémir Notre-Dame » (Roché 1920 : 47). Dans le Journal, il commente la fin de sa visite : « Soudain, je la sens! Je la comprends autre. Elle a un but qu'elle cachait d'abord. [...] Elle est fille de l'homme. Son but est Dieu. Elle n'est qu'une porte. [...] Elle aspire votre âme et la projette vers l'au-delà ». Dans le récit il y a un passage analogue mais développé : « Et soudain il la voit comme s'il ne l'avait pas encore vue. Son secret émane de sa forme, et son secret est une question, et sa beauté est sa patience dans cette question ». Cette idée de la femme comme prière, comme religion, comme lien entre Dieu et l'homme, est un des thèmes soutenus non seulement dans *Don Juan et...* mais aussi dans le Journal. Même au milieu des conflits traumatisants de 1930 où Roché n'arrive plus à démêler l'écheveau de ses amours multiples, il tient encore à l'idée de la femme comme expérience transcendante :

Je m'émerveille de la femme qu'elle est. Je n'oublie pas que je me suis émerveillé ces deux derniers jours et de Meno et d'Helen. C'est une sorte d'hommage à Dieu, d'adoration de lui à travers elles. Il m'a fait ainsi que je ne sens en moi, au contraire, aucune contradiction (Journal 1930 : le 18-19 août).

Si la base de l'œuvre se trouve dans son autobiographie, les récits de *Don Juan et...* vont bien plus loin qu'une simple stylisation de la vie. Roché avait une connaissance très étendue de la représentation de ce mythe littéraire dans d'autres œuvres. Dans son Journal, il fait de temps en temps référence à des versions de Don Juan ou à des œuvres qui auraient pu influencer sa conception du personnage. Ainsi, le 20 mars 1910 trouvons-nous cette mention, assez laconique, de Casanova: « Je lis avec lenteur tout Casanova. Pour Don Juan, je note des phrases – je ne veux écrire que quand, et ce que, je ne peux empêcher ». Il est pourtant clair qu'il fait une distinction nette entre Don Juan et Casanova, associant ce dernier à des situations plutôt vulgaires, comme une nuit passée avec deux filles. (Journal 1915 : le 27 octobre). Casanova, selon lui, ne s'intéresse qu'aux « femmes qui jouissent ». Il cherche à se prouver sur le terrain sexuel uniquement. Pour Don Juan cela est secondaire, affirme Roché. (Ashton & Lake 1991 : 143). Il mentionne la lecture du *Dom Juan* de Molière (qui ne lui plaît pas) dans son Journal de 1912 (Journal 1912 : le premier juin). En 1921, après la publication de *Don Juan et...* il fait référence à plusieurs versions contemporaines de Don Juan : il assiste à la présentation de *L'homme à la rose* d'Henry Bataille qui le « laisse froid » au premier, l'intéresse un peu au deuxième et l'intéresse assez bien au troisième acte. Il lit aussi *La dernière nuit de Don Juan* d'Edmond de Rostand, publié à titre posthume chez Fasquelle. En Allemagne en 1921, Carl Sternheim lui lit la première partie de son *Don Juan* de 1908. Il en est « épaté » et pendant le même séjour il assiste à une représentation de Don Giovanni au Residenz-Theater à Munich, selon lui à peu près parfaite. Il voit le film *Don Juan et Faust* de Marcel L'Herbier en 1922, et le trouve « imparfait » parce que « la légende a dévié [et] a besoin d'être redressée » (Journal 1922 : le 6 février). En 1930, il approuve le dernier tiers du roman *Saint Don Juan* de Joseph Delteil, publié la même année. Le 30 avril 1912, Roché fait relier son manuscrit de Don Juan en parchemin et il le porte chez l'éditeur Fasquelle qui le refuse tout comme Calmann-Lévy va le faire, peu après. Il y a de fortes protestations de sa Mère, Clara Roché, contre la publication de son Don Juan ce qui, écrit-il, l'ébranle un moment (Journal 1912 : le premier mai).

Malgré ces revers, il continue à réécrire les tableaux, à repenser leur ordre et à montrer le manuscrit à ses amis et surtout aux femmes qui l'entourent ou qu'il cherche à séduire. Plus tard, il avoue même utiliser Don Juan comme mesure de complicité féminine. « Je suis curieux de ce qu'elle en dira, écrit-il. Pour les femmes que j'aime c'est un livre pur. Pour d'autres c'est un livre qui soulève un voile qui doit rester baissé » (Journal 1922 : le 2 juin).

En 1920, Albin Michel accepte de publier *Don Juan et...* mais Roché n'est pas satisfait des conditions que l'éditeur impose quant aux droits de traduction et signe finalement en avril 1920 avec Les Éditions de la Sirène. Après de longues hésitations, il décide sur le pseudonyme de Jean Roc. Il s'agit, certes, d'un compromis pour ne pas heurter les opinions de Madame Roché, mais c'est une décision dont il se dira heureux bien plus tard en 1943 quand il exprime ses doutes quant à la qualité de l'œuvre. *Don Juan et...* ne connaît effectivement pas un grand succès : dans la décennie qui suit sa publication on n'en

vend que 1000 exemplaires environ des 3000 copies originales. En 1921, deux des membres du comité (Henry Céard et Lucien Descaves) pensent pourtant à Don Juan pour le prix Goncourt ... Dix ans plus tard, quand Roché rachète les copies non-vendues, il réfléchit aux raisons pour l'échec. Selon lui, le monde n'était pas encore prêt pour son Don Juan : il « n'a eu aucun succès public, parce qu'il est bien plus violé que violant, mais [...] pourrait être découvert plus tard, quand on saura mieux qui viole » (Journal 1931 : le 27 février). En 1943, son regard critique paraît plus objectif, quand il écrit : « Relu passionnément tout Don Juan. La première page "Don Juan part" fausse le livre et lui a été fatale : elle fait vaniteux, fat, égoïste. Don Juan ne doit pas être conscient [...] de son sex-appeal. Ce fut pour moi un exercice de style et de composition » (Journal 1943 : le 22 octobre).

L'histoire de *Don Juan et...* ne se termine pas avec sa publication. Roché relit périodiquement le texte et sollicite des commentaires de ses amis et ses connaissances. Il travaille, même avant sa publication en France, une traduction de *Don Juan et...* avec Franz et Helen Hessel qui le conseillent également sur l'ordre des 'chapitres'. En 1922, il demande à Helen Hessel d'écrire une préface pour l'édition allemande projetée.

Je reçois de Franz la préface qu'elle vient d'écrire pour l'édition allemande de mon Don Juan. Je la lis, je la bois. Elle me frappe. Je la relis. En voici quelques lignes.

Dès le ventre de ta Mère tu commenças à pressentir l'énigme d'une forme intérieure - une douceur et un trouble qui fixèrent ta route. Tu suis depuis cette piste... cela t'attend, au bord de ton chemin, en formes et en êtres, exigeant la solution. Avec l'absence de choix d'un homme de peine, tu te donnes, calme, possédé, avec une patience toujours neuve pour les commencements. Le plus pauvre désir qui monte vers toi, tu l'accueilles dans tes bras, comme un enfant. L'entrée, centre unique et infaillible d'où tu comprendras et domineras - et qui te ramène dans la caverne merveilleuse où tu commenças à comprendre. ... - Ton acte corporel, sanctifié par son exactitude comme la promenade du somnambule, ta curiosité inflexible et ton ramassement empoignent la passion vague et plantent le sentiment flou dans une réalité qui les surpasse. Séducteur ? Parce que dans ta marche sans trêve vers la tâche, toujours devant toi, tu abandonnes celles qui s'émurent vers toi. Sans conscience ? Parce que tu ne t'attardes pas, soucieux d'observer ton propre effet ? Toujours et quand même tu obéis à ta conscience - et tu lui es le plus fidèle, quand, sur tes gardes, attaqué, tu protèges ta liberté, comme un instrument, comme une arme. Va - Don-Juan - nous t'aimons - nous te respectons - nous te plaignons. Plus que les autres héros tu es solitaire, sans compagnon, sans deuils, sans espoirs- avec la foi du prédestiné tu te livres à ton travail de Danaïdes.

Ceci fut écrit tout récemment. - À quel point pour le Don-Juan de mon livre - à quel point pour moi ? Les mots qui portent le plus sur moi sont : Va - Don-Juan - nous t'aimons - nous te respectons - nous te plaignons. - Oui, parfois me plaint-elle, sans rancune, de ne pas m'être arrêté pour lui faire notre fils. Et je la sens Don-Juane, elle - et c'est pour cela qu'elle comprend Don-Juan.

(Journal 1922 : le 28 juin)

Helen, dans son Journal de 1920-21, fait preuve d'un intérêt passionné pour le Don Juan de Roché. Elle s'interroge sur sa conception du personnage – et trouve qu'elle n'est pas toujours d'accord avec l'interprétation rochéienne. Il lui arrive évidemment de comparer Roché avec son personnage de Don Juan, de tirer des conclusions. Dans l'ensemble elle a une très bonne opinion de l'œuvre mais trouve qu'il lui manque une voix féminine en contrepoint. « 'Don Juan' sera un grand succès. Surtout parce que ça crée et détruit en même temps des idées d'un temps passé. C'est exact, dur – beau à cause de la structure des os. C'est mon affaire à moi aussi » (Hessel 1991 : 334). Franz Hessel s'y met également. Ayant terminé la traduction du Don Juan de Roché, il écrit un dialogue (publié dans les *Sieben Dialogen* chez Rowohlt en 1924) qui a comme titre “Pierrot et Don Juan”.

En avril 1928, *Die Literarische Welt* publie “Don Juan und die Kathedrale” mais à cause de la crise économique en Europe le Professeur Ernst Robert Curtius conseille à Roché de ne pas poursuivre la publication du texte entier en allemand (Lettre à Roché, avril 1928). En 1994, André Dimanche reprend une partie de la préface destinée pour l'édition allemande pour la quatrième de couverture de sa réédition de *Don Juan et...*

Après la lecture du roman de Delteil en 1930, Roché se demande s'il ne devrait pas, lui aussi, écrire une vieillesse de Don Juan « qui ne fait plus, ou presque, l'amour parce que son cœur est fatigué » - il songe à un Don Juan rempli de pitié pour trois amoureuses qui sont liées à lui et qui mènent avec lui un amour de cœur, d'esprit et de désir (Journal 1930 : juillet).

En 1943 il continue effectivement à rédiger des tableautins donjuanesques. Son aventure avec Madame Lassalle à Beauvallon¹¹ inspire une nouvelle série finale de récits, entre autres, “Don Juan et Undine”, “Don Juan et la Ballerine”, “Don Juan et son plafond II” et “Don Juan et Augusta”. Dans ce dernier récit il fait mourir Don Juan. Écrit-il ces tableaux simplement pour achever l'histoire commencée il y a 40 ans ou pour mieux comprendre quelque chose qui lui échappe dans sa propre vie ? C'est d'ailleurs la question qu'il se pose (Journal 1944 : le 16 février) : « [...] cela servira-t-il à quelque chose, autrement que pour moi seul, où j'en suis maintenant ? ». En dehors de ces indications dans le Journal il ne reste aujourd'hui, malheureusement, aucune trace des Don Juans écrits à Beauvallon.

Œuvre injustement méconnue, une lecture approfondie de *Don Juan et...* révèle un texte complexe qui n'est pas sans importance, tout d'abord par son interrogation sur la figure de Don Juan et la nouveauté de son approche ironique. Que devient le séducteur mythique dans un monde désacralisé ? Comme la majorité des versions contemporaines de Don Juan qui ne peuvent que renvoyer à la société une image d'elle-même, le traitement ironique que Roché réserve à son portrait du séducteur semble être invité et soutenu par l'époque. Les armes de la séduction faisant défaut, le crime innocenté par le consentement des victimes, son Don Juan est constamment ridiculisé. C'est lui la victime des feux du désir – le sien et celui des femmes. C'est encore lui qui est ému et trompé par l'innocence (apparente ou vraie) des femmes qu'il rencontre. Même la possession physique d'une femme (qui

pourrait passer pour une séduction réussie) provoque des sentiments d'amertume et d'échec sans qu'il soit capable d'en nommer les raisons. C'est un Don Juan qui se révolte, non contre une puissance divine, mais contre sa propre condition de séducteur dont la légèreté et la dispersion lui sont devenues un fardeau insoutenable. Enfin, cette mise en question du désir et de la séduction qui sous-tend *Don Juan et ...* ne peut manquer d'intriguer par ce qu'elle révèle de l'évolution de l'identité sexuelle d'Henri-Pierre Roché.

Œuvres citées

- Ashton, Linda & Carlton Lake. 1991. *Henri-Pierre Roché : An Introduction*. Harry Ransom Humanities Research Center. Austin.
- Blanchot, Maurice. 1969. *L'entretien infini*. Paris : Gallimard.
- Durand, Gilbert. 1992 [1979]. *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*. Paris : Dunod.
- Flaubert, Gustave. 1974. *Une nuit de Don Juan* (1851). *Obliques*, vol 1, pp 47-48. Paris : Borderie.
- Hessel, Helen. 1991. *Journal d'Helen. 1920-1921*. Marseille : André Dimanche.
- Molière. 2002 [1665/1683]. *Dom Juan*. Paris : Gallimard.
- Roché, Henri-Pierre. 1898 – 1959. Journal, agendas, carnets inédits, conservés au Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas, Austin. Archives de Roché personnellement consultées avec l'aimable autorisation de Jean-Claude Roché en août 1997 et en mai 2004.
- 1904. [article publié sous le pseudonyme de Pierre Varhen]. Quelques œuvres de femmes. *La Revue Libre*. Paris.
- 1920. *Don Juan et...* Paris : Les éditions de la Sirène.
- 1990. *Carnets. Les années Jules et Jim. 1920-1921*. Marseille : André Dimanche.
- Rousset, Jean. 1978. *Le mythe de Don Juan*. Paris : Armand Colin.

Œuvres consultées

- Andersen, Hans Christian. 1988. *Contes choisis*. [Traduction française, Ernest Grégoire et Louis Moland] Paris : Bibliothèque Lattès.
- Bataille, Henry. 1921. *L'Homme à la Rose*. *La Petite Illustration Théâtrale*. No 35. Paris : A. Chatenet.
- Brunel, Pierre (éd.). 1999. *Dictionnaire de Don Juan*. Paris : Robert Laffont.
- Chevalier, Jean & Alain Gheerbrant. 1982. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont/Jupiter.
- Delteil, Joseph. 1961. *Œuvres complètes*. Paris : Grasset.
- Durand, Gilbert. 1992. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Dunod.
- Fellini, Federico. 1979. *La città delle donne*. Gaumont.
- Freud, Sigmund. 1933 [1900]. *The Interpretation of Dreams*. [Traduction anglaise de A.A. Brill]. Londres : Allen & Unwin. [Livre électronique (pages non-numérotées) accédé le 22 juillet 2004, <http://eserver.org:16080/books/interpretation-of-dreams/default.html>]
- Hessel, Franz. 1924. *Sieben Dialogen*. Berlin : Rohwolt.
- Hoffmann, E.T.A. 1980. *Contes fantastiques*, éd. José Lambert. Paris : Garnier-Flammarion.
- Rockenstrocy, Xavier. 1996. *Henri-Pierre Roché. Profession : Ecrivain*. Thèse universitaire, Lyon II, sous la direction du Professeur Claude Martin.
- Sternheim, Carl. 1967. *Gesamtwerk. Band 7*. Berlin : Luchterhand.
- Tirso de Molina. 1992. *The Trickster of Seville and the Stone Guest*. Warminster : Aris & Phillips Ltd.
- Çevik, Yildiray. 2002. *What is the picaresque ?* (Accédé le 12 mai 2003). http://www.kho.edu.tr/yayinlar/bilimdergisi/bilimder/doc/2002-2/8_bilder.doc

¹ Sauf pour les années 1920-1922, le Journal est inédit. Il ne s'agit pas d'un manuscrit en un seul volume mais d'un très grand nombre de cahiers, carnets et agendas dont les pages ne sont pas numérotées. Je fais référence au « Journal » pour distinguer ce texte des agendas et des carnets qui font, comme le Journal, partie des archives de Roché, conservées au Harry Ransom Humanities Research Center de l'Université du Texas. En revanche, la référence « Carnets » indique la publication par André Dimanche des années 1920-1921 du Journal de Roché.

² Maîtresse et première épouse de Roché. Leur relation date de 1903. En décembre 1927, sur sa demande, Roché l'épouse en secret.

³ Maîtresse et amie fidèle de Roché.

⁴ “Trompeur” ou “abuseur”. La première apparition dans la littérature de la figure de Don Juan est dans la pièce du Frère Gabriel Téllez dit Tirso de Molina, dans sa pièce *El Burlador de Sevilla*.

⁵ Comme la première traduction en langue française de cette œuvre date de 1926 (sous le titre *La Science des rêves*), Roché l’aurait d’abord lue en allemand, ce qui explique l’emploi du titre allemand dans ses écrits.

⁶ Texte autobiographique inédit dont la rédaction date de 1902 et qui s’inspire d’événements se rapportant essentiellement à sa découverte de la sexualité entre 1899 et 1901.

⁷ Il s’agit probablement de la pièce d’Edmond Haraucourt qui fut effectivement jouée à Paris, au théâtre national de l’Odéon en mars 1898.

⁸ Maîtresse de Roché (qui l’initie aux plaisirs de la chair) en 1906 et 1907 avant sa relation avec Guillaume Apollinaire.

⁹ Maîtresse de Roché (1907 – 1921).

¹⁰ Modèle et muse à Montparnasse au début du 20^e siècle, entre autres des peintres Augustus John et Henry Lamb et du sculpteur Jacob Epstein. Maîtresse de Roché (1907 – 1911). Ofe ou bien “Le Chieng” sont les noms que Roché lui donne dans son Journal ; ce dernier est une allusion à son fort accent anglais.

¹¹ Roché passe les années de guerre (1941 – 1945) à l’École de Beauvallon, près de Dieulefit dans la Drôme.

Récits croisés, Roché, Franz Hessel, Helen Hessel

Maud Simmonot

J'ai travaillé à partir des romans de Roché et de la matière intime que constituent les *Carnets*, mais aussi avec le *Journal d'Helen* et les romans de Franz Hessel, *Romance Parisienne*, *Le Dernier Voyage*, *le Petit Bazar du bonheur* et dans ces romans, qui ne sont pas l'histoire de *Jules et Jim*, il y a des passages très troublants parce qu'ils correspondent exactement. Ce qui permet de combler certaines syllepses de *Jules et Jim*. Ce qui m'a intéressé en fait, c'est de montrer qu'avec une seule histoire, il pouvait y avoir une multitude de récits. Un peu comme dans le cubisme où la multiplication des points de vue sur une même réalité permet d'arriver à plus de vérité. Je vais donc montrer à partir de quelques exemples comment de manière spectaculairement spéculaire les récits se croisent, se mêlent, se heurtent à l'infini. Je ne vais pas parler des correspondances, même si elles sont très touchantes, mais des textes eux-mêmes pour voir comment les petites nuances sont pleines de significations. C'est dans la différence entre les textes que l'histoire se raconte aussi.

Roché a au début le dessein de faire une œuvre à quatre avec Bobann, la sœur d'Helen, Helen, Franz et lui-même. A la date du 25 septembre 1920, on trouve ces mots de Roché : « idée d'écrire en roman notre histoire à nous quatre : Helen, Franz, Bobann et moi en quadruple Tagebuch ». Le 5 décembre 1920, il écrit encore : « j'écris le récit de Luk à Paris en 1913 – qui est le début de notre Livre. J'ignore si c'est bien. Je le saurai plus tard ». Et le 7 : « Travaillé toute la journée au Livre – commencé récit de Luk à Paris – puis vient le temps bref Franz et moi à Munich – puis je vais entamer la première semaine à Schäflarn - Je me guide sur mes propres notes de ce carnet-ci que je développe – et sur celles d'Hln. qui ont déjà leur plein développement, quand elles m'éveillent des souvenirs directs en moi. ». Il ajoute : « Bobann et Franz semblent vouloir écrire aussi. – Hln. me dit : fais comme tu veux »

A cette phase du projet, il existe la volonté d'écrire à quatre, puis Roché se retrouve un peu seul et puis finalement c'est écrit à trois : il y a les textes de Franz, d'Helen, et de Roché. Avec une lecture attentive on peut trouver des passages très significatifs, notamment à propos des divergences. On pourrait par exemple reprocher à Roché d'avoir menti, mais en fait cela traduit autre chose, de l'ordre de l'affectif et il a dit à plusieurs reprises son dépit de ne pas avoir l'avis des autres protagonistes. Je voudrais donc montrer au regard des romans de Franz Hessel quel a été sur certains points son avis à lui, rétablissant un peu la balance, lui qui n'est pas simplement un mari de bonne nature qui se met en retrait volontairement. Il a aussi eu une grande passion, des souffrances. Et il a aussi le rôle du *Pater Familia* qu'on met un peu à l'écart.

Deux passages m'ont particulièrement intéressée : l'un qui montre son caractère d'amant, un fin connaisseur d'Helen qui se révèle alors que dans *Jules et Jim*, on a un peu l'impression qu'il est toujours un peu en-dehors quand Jim comprend exactement ce qui se passe. Voici dans *Jules et Jim* :

Kathe était sans doute heureuse dans l'eau. Mais ne faisait-elle pas exprès d'inquiéter ceux qui l'aimaient jusqu'à ce qu'elle eût le spectacle de leur tourment ?- Cela réussissait toujours avec Jules, qui aurait commencé à l'appeler, mais elle n'aurait pas dû faire cela avec lui, Jim, qui approuvait toutes ses fantaisies.

Jim comprend donc très bien comment raisonne Kathe, alors que Jules, pas du tout. On trouve étrangement dans *Le Dernier Voyage*, page 48-49, la même histoire racontée mais pas exactement de la même manière :

Dès le premier soir, Lella, nageuse invétérée, se jeta à la mer et se mesura aux hautes vagues, et lorsque, après un long combat, elle regagna la rive, son Claude avait disparu. Elle était seule sous la lune voilée. Elle se mit à courir, nue et grelottante, à travers l'étendue déserte. « Peut-être est-il assis sur la dune avec une longue-vue, pensa-t-elle, et s'amuse-t-il à me voir errer en vain. » Et elle s'apprêtait déjà, dans la tenue où elle était, à courir au village pour dire : « Je suis nue, mais je suis la femme d'un fou. » C'est alors que Claude surgit de la nuit, les genoux flageolants, et la prit dans ses bras. Il avait presque perdu la tête, pensant qu'elle s'était noyée. Il ignorait encore à quel point elle était folle de mer et de natation depuis qu'elle était petite, alors que, lui, Küster, en savait quelque chose.

Et on sait que Franz s'est beaucoup mis dans le rôle du mari mais aussi du père et donc de Küster dans ce roman. Il s'est donc très bien ce qu'il en est avec Helen. Quant à son rôle de *Pater Familia*, Roché fait de Jim dans son roman celui qui a un moment donné permet à toute la famille de vivre. Il écrit :

Kathe acheta un terrain plein de sapins. Jim reçut une somme qu'il n'attendait pas si tôt. Ils commencèrent à faire tous ensemble le plan de la maison.

On ne sait pas trop ce que fait Jules, qui s'occupe de ses insectes.
Au contraire dans *Le Dernier Voyage*, pages 50-51,

Ernst avait gagné une poignée de dollars pour quelques traductions d'articles en anglais, ce qui avait permis à Lella d'acheter une parcelle de forêt sur la mer Baltique et de se lancer dans la construction d'une petite maison.

Chacun donc tire à lui la couverture. C'est bien d'avoir les deux versions aussi sur des faits qui sont identiques.

Pour ce qui est d'Helen, ce n'est pas le personnage que je préfère du point de vue humain, mais au niveau narratif, c'est un personnage intéressant. Henri-Pierre Roché, à un moment, fait référence à *Manon Lescaut*, et c'est vrai qu'il y a un parallèle très saisissant. Il écrit, dans ses *Carnets*, page 389

Relu des passages de *Manon Lescaut*, le roman, si émouvant, poignant [...]
Comparaison dans ma tête entre Manon et Des Grieux, et Helen et moi.

Certes elle est une sorte de Manon Lescaut dans la mesure où elle a une histoire d'amour avec lui. Il y a quelque chose qui m'a troublé, c'est que Manon Lescaut est le centre de l'histoire, mais on n'a jamais sa voix. Manon Lescaut est un personnage qui semble hystérique, et elle est présentée comme celle qui mène l'affaire et lui comme une sorte de victime et jamais on n'a sa version à elle, c'est Des Grieux le narrateur qui dit finalement ce qu'il veut et ce qui se passe dans *Jules et Jim*, c'est exactement la même chose.

Dans le livre, il y a absence de voix féminine, de commentaire de l'expérience vécue. Ce qu'elle dit de leur longue conversation nocturne, qu'on voit aussi dans le film, n'est jamais

rapporté quoiqu'on sache qu'elle raconte cette histoire en détail et même avec génie, comme elle savait conter. C'est quand même dommage qu'on n'ait pas ça ! Il écrit aussi p.150 :

Kathe avait de son côté des pensées qu'elle ne communiquait pas.

Enfin, elle n'est jamais mêlée aux grandes conversations de Jules et de Jim. Il est étrange d'ailleurs de remarquer qu'au contraire de la plupart des films de Truffaut avec des plans de femmes dont on ne voit pas le visage – dans *l'homme qui aimait les femmes*, par exemple, comme avec Nathalie Baye qu'on entend seulement au téléphone – et c'est donc la voix qui marque plus que l'image, , ce sont surtout des femmes sans voix, finalement, dans les films tirés des livres de Roché

Je voudrais parler d'un épisode touchant. C'est Franz Hessel qui fait dire à l'héroïne du *Dernier Voyage* :

Parfois il me ment un peu, alors j'ai l'impression de tomber dans un précipice, j'attrape au passage un trapèze et j'y reste suspendue comme une chauve-souris aveugle.

Les amours d'Helen sont presque toujours rapportées alors que les aventures de Roché ne le sont pas. On peut penser que c'est par souci de la diégèse. Peut-être parce que pour lui, ce ne sont pas vraiment des tromperies ou comme le lui lance Helen avec mépris dans son journal, c'est une question de degré. Il y a une aventure dans *Jules et Jim* qui relate une histoire vraie mais avec de très nombreuses erreurs. Il s'agit du malentendu à propos de la cousine de Kathe, Kathe qui passe pour une véritable virago, jalouse gratuitement :

Un mois plus tôt, avant d'arriver chez eux, Jim avait demeuré deux jours en ville chez Annie, la cousine de Kathe, qui lui avait prêté son atelier. Jim était libre alors.[...] Lors d'une visite qu'il fit en ville, Jim la revit [...]. Kathe conclut au pire. Jim avait eu une affaire avec Annie, et il continuait. [...] Jim s'abattit, en plein bonheur. Elle refusait toute explication.

Et refuse de le croire. Jim est donc la victime de la jalousie même de Kathe, lui qui semble plutôt irréprochable à ce moment-là. C'est Kathe qui semble porter atteinte à leur bonheur. Il s'agit en fait d'une aventure avec la propre sœur d'Helen, et, c'est rapporté par Roché lui-même, plus qu'un simple flirt :

A minuit chez Ulk, sœur de Luk. [...] Après un moment sa chemise fine de soie blanche s'envole – nous sommes nus- [...] baisers, baisers, caresses – [...] je veux être un instant en elle et connaître sa forme intérieure – elle veut bien. (20 août 20)

Le flirt a donc été assez poussé. Mais le plus troublant, c'est une petite note qui a été rapportée dans l'édition d'André Dimanche. En mars 1953, il rajoute :

Etonnant : j'avais oublié que ce fut *après* Hln !

Helen, elle n'est pas dupe et se rend bien compte comment son amant ment bien et mal. Elle écrit ainsi p 57

J'admire, comme il n'oublie pas un motif en sa faveur. C'est comme une mosaïque autour de l'essentiel laissé vide.

Avec tous ces textes qu'on peut mêler, croiser, la lecture de *Jules et Jim*, qu'on pouvait croire très facile, devient une lecture finalement très complexe, une lecture qui se déploie à l'infini. S'il y a différents niveaux de lecture, il y a surtout différentes façons de lire, différentes manières d'attaquer les textes, suivant peut-être sa propre personnalité. Les textes s'éclairent les uns les autres, c'est un jeu incessant d'ombre et de lumière. Et c'est une lecture qui moi, m'a plu, car c'est une lecture active. Il y a maintenant un rôle du lecteur qui est de rassembler tous ces textes. Tout n'est pas donné clef en main, un véritable travail est à faire.

La véritable unité réside dans cet ensemble de textes qui se superposent et se heurtent, et qui peut être recréé par le lecteur. Je pensais en faisant mon mémoire à plein de choses tristes comme le fait que Roché soit mort avant d'avoir vu le film, que Truffaut n'ait pas pu faire la moitié des films qu'il aurait voulu faire... mais le fait que les *Carnets* aient été édités donne une note d'espoir, l'œuvre existe malgré les destins, les échecs, la mort, il reste quelque chose.

Roché avait conscience que ce qu'il faisait n'était pas complet. Il aurait voulu avoir la voix des autres. Il a eu de multiples inquiétudes, et on lit tout au long de ses écrits intimes des questions telles que : « si Helen lit mon livre, peut-être le réécrirait-elle à sa façon. » Ou il exprime ses soucis avec ces mots :

Il faut qu'Helen puisse le lire pour qu'elle trouve l'esprit et la paix que j'y ai mis.

Ces angoisses montrent le manque d'une véritable polyphonie, le manque de Franz et d'Helen qu'il a tous les deux perdus. Il n'y a rien de plus effrayant pour lui que de s'exprimer dans la solitude sans écho et sans altérité. On peut croire que ça lui donne beau jeu, mais sans doute cela l'a-t-il beaucoup perturbé. Je voudrais terminer par ces mots d'Helen qui écrit en 1920 à Roché à propos de *Romance Parisienne*, alors que Roché lui dit : « je voudrais tant savoir ce que Franz pensait au fond de lui de notre vie à tous les deux. »

Helen, elle, dit :

Relis-le. Les lettres qui racontent à Pierre sont une version Hessel de Lucas.

Et finalement c'est une incitation à la lecture.

Xavier Rockenstrocly :

Une petite remarque : qui parle dans tout ça ? On sait que *Jules et Jim* est écrit avec ce qu'on appelle une focalisation interne, et c'est Jim qui porte le récit. Mais ce n'est plus vrai dans *Deux Anglaises* puisqu'il y a cette confrontation des écrits. Et la syllepse est vraie aussi pour Roché. Il y a quelque chose de sidérant dans *Jules et Jim*. Jules arrive à Paris, il n'a pas de femme, Jim en a beaucoup, lui en présente, ça ne marche pas, il va voir des professionnelles contre l'avis de Jim, ils n'ont manifestement pas les mêmes goûts, les mêmes envies... Alors « Jim lui exposa ses principes » (p.12). On attend les principes de Jim sur l'amour. Et ils ne viennent jamais. C'est donc davantage un problème d'écriture –ici, le choix de ne pas donner les principes en question- que de s'approprier une voix et de refuser un autre point de vue.

Maud Simonot :

C'est normal, c'est Roché qui écrit le livre et donc, qu'il épouse le point de vue de Jim n'est pas étonnant. Simplement d'autres voix existent.

Poétique des *Carnets* de Roché

Xavier Rockenstrocy :

Ce que je présente ici est un peu brouillon et très discutable, faute d'avoir eu le temps d'achever cette communication. C'est donc une recherche en cours. Cela pourrait s'intituler « Supplique pour qu'André Dimanche poursuive la publication des *Carnets* de Roché ». Je suis parti de cette question : pourquoi relire les *Carnets* de Roché quand on les a déjà lus une fois ?

Lorsque André Dimanche, avec Blandine Masson, Antoine Raybaud et Karin Grund, publie les *Carnets* de 1920-1921, quelque chose change dans notre lecture des œuvres de Roché. Ce qu'on avait pu pressentir, ce que Truffaut avait pu laisser entendre, prenait alors réalité : les romans de Roché sont autobiographiques, les noms sont masqués, mais il n'est pas difficile d'y voir du réel derrière, et les *Carnets* nous donnent à voir ce réel, terreau de l'œuvre. Et pour moi, au début, l'immense intérêt des *Carnets* de Roché, c'est de comprendre comment on passe de sa vie à l'écriture de sa vie, les *Carnets*, et des *Carnets* à une œuvre littéraire. A quel moment dans l'écriture, tout cela bascule du côté de la littérature et comment cela prend forme. Mais quand je reprends les *Carnets* aujourd'hui, ce n'est plus ce que je cherche. Les *Carnets* ne sont donc pas seulement une manière de comprendre la genèse de l'œuvre. Bien sûr, dans la lecture des écrits intimes, il y a toujours quelque chose de l'ordre du voyeurisme. Mais là encore, une fois les choses sues et chez Roché, on apprend beaucoup de choses, mais une fois sues, l'intérêt d'une relecture, de relectures n'est pas évident. Or mon sentiment est qu'il se joue dans les *Carnets* de Roché autre chose qu'une simple écriture intime, réflexive, qui n'est pas non plus un laboratoire d'écriture : c'est un écrit autonome et qui a sa vie, et donc une vie propre pour le lecteur. On doit pouvoir soutenir l'idée qu'il existe une poétique du journal. L'écriture de Roché, quand il écrit son journal, n'est pas une écriture littéraire au sens propre, mais force est de constater qu'à la fin de la lecture du tome 1 des *Carnets* on est emporté par l'ivresse de l'histoire, des histoires, évidemment, mais aussi de l'écriture.

S'il y a une poétique, cela veut dire qu'il y a des mots, une syntaxe qui permettent de le dire, et puis aussi, et peut-être surtout, il y a la somme, un effet « masse » de tous ces écrits au jour le jour qui tissent des échos, des liens, qui dessinent des lignes de force, parce que nous, nous ne les lisons pas jour après jour, mais dans la continuité graphique du texte imprimé, au-delà des ruptures quotidiennes, parfois beaucoup plus importantes dans la durée. La somme, c'est ce qui nous fait lire dans la continuité ce qui est pourtant discontinu dans l'écriture, comme dans le projet de cette écriture.

Le mot, d'abord : on s'attendrait simplement que, dans les *Carnets*, le choix des mots soit dicté par leur fonction référentielle : on trouve les mots, même si on masque parfois, pour dire ce qui se passe. Or il apparaît un travail sur les mots, qui permet de leur faire dire ce que normalement, ils ne disent pas. On quitte donc cette fonction référentielle, qui renvoie à la réalité, pour une fonction poétique. Ce n'est certes pas son objet premier, sans doute Roché n'en est pas conscient, mais nous lecteurs, c'est comme ça que nous pouvons le recevoir. Si l'écriture intime, pas seulement chez Roché, de manière générale, accepte et même façonne les mots, les gauchit, leur donne un sens particulier, chez Roché, on trouve une tendance assez systématique à l'invention, à la construction, à la traduction, à la transposition et même au télescopage de mots étrangers, pour inventer des mots qui n'existent donc pas et qui pourtant disent les choses essentielles de lui. De même pour les abréviations : elles sont courantes dans les écritures intimes, car ça permet d'aller vite, mais chez Roché l'emploi des abréviations

fini par faire système. Et la lecture de Catherine Goffaux hier était très passionnante : les noms propres sont presque toujours en abréviation. Et comment lire à voix haute des écritures comme « Fr., Hln., ... », c'est impossible, a priori, sauf à les poétiser, c'est-à-dire à leur donner un son qui dit un sens que pourtant de simples abréviations ne disent normalement pas. Cette récurrence des abréviations, et pas simplement pour les prénoms, crée ce qu'on peut appeler une petite musique qui sonne à notre oreille de manière très particulière, qui nous permet de pénétrer dans une intimité à la fois historique et scripturale. Il faudrait prendre d'autres exemples dans les *Carnets* de Roché, et je suis certain qu'on y trouverait la manière dont est notée cette musique. C'est peut-être le moment de faire référence à un très court texte de Dominique Fourcade, *Décisions Ogres*, texte écrit par ce poète rare après avoir lu les *Carnets* de Roché et après avoir vu une photo de Roché, développée par Man Ray, d'Helen entrant dans la mer. Le dernier mot de ce texte poétique absolument splendide, c'est un mot qu'il choisit dans les *Carnets* : « spend », « jouir », un mot que Roché utilise très fréquemment dans les *Carnets* et que Dominique Fourcade met en page pour clore cet écrit inspiré par une photo, en écho avec les *Carnets*. Un poète, et pas n'importe lequel, se sert donc des *Carnets*, récupère les mots de Roché, fait sienne cette traversée poétique du texte intime, dont Roché n'est pas conscient. Les *Carnets* ne sont pas seulement la matrice des romans écrits ou potentiels. Les *Carnets* « fonctionnent » tout seuls. Le dimanche 22 août 1920 :

On s'en va, il ne reste plus que Fr, Hel. Et moi.- Fr. part, nous bénissant presque.- Hel. Et moi seuls – sur le banc blottis, puis sur le matelas du coin.- D'abord p.h. hésite à cause demi-jalousie de tout à l'heure, mais nez à nez avec p.f., se décide- puis une fois en train ne s'arrête plus – un spend intérieur, un autre en k.p.h. De nouveau je revois le visage ineffable, dont je m'ennuyais depuis trois jours – le k.p.h. est un cadeau merveilleux.

Comment le lire à haute voix ? Je ne sais pas ! Mais en le lisant quand même, on entend une musique derrière tout ça, une musique qui dit dans l'abréviation l'extraordinaire d'Helen : « Hel », elle, donc, comblant totalement Roché, rythmé par les initiales à la fois mystérieuses et limpides des p.f., p.h, k.p.h. et spend. Cet encodage, cette langue inventée pour n'être pas reconnue d'emblée – c'est le cryptage que Roché utilise tout au long de sa vie pour parler d'amour et de sexe- permet à la fois de cacher et de révéler, met à distance et crée de la poésie.

Ce qui vaut pour le mot vaut aussi pour la syntaxe. Dès lors qu'on n'est plus dans le registre de l'écriture adolescente, la grammaire est très souvent mise à mal dans les journaux intimes et c'est vrai aussi chez Roché. Parataxes, syncopes, syllepses... sont des figures récurrentes des *Carnets*. On trouve des phrases extrêmement torturées du point de vue de la grammaire, mais tendues avec ce nombre très faible de mots qui suffisent à en dévoiler le sens. Rien en somme que de très banal. Mais, quand on la lit, cette syntaxe malmenée crée un rythme, comme si noter dans le carnet, s'astreindre à une écriture intime en s'affranchissant de la syntaxe, c'était une manière de faire sonner la phrase, de la rythmer aux sons des mots qui s'entrechoquent et qui résonnent. Tout n'est d'ailleurs pas homogène : certains passages sont très écrits, mais dans d'autres, tout se ramasse en quelques notations, tendues à l'extrême, à la limite de l'intelligibilité, mais dévoilant là l'essentiel, la plus grande émotion, la plus grande explosion des sens, la plus grande jouissance. Inventer un langage pour dire cette ivresse, ce vertige de l'amour. Mais ce qui est vrai pour l'amour l'est en d'autres occasions.

Le 29 janvier 21, à Paris :

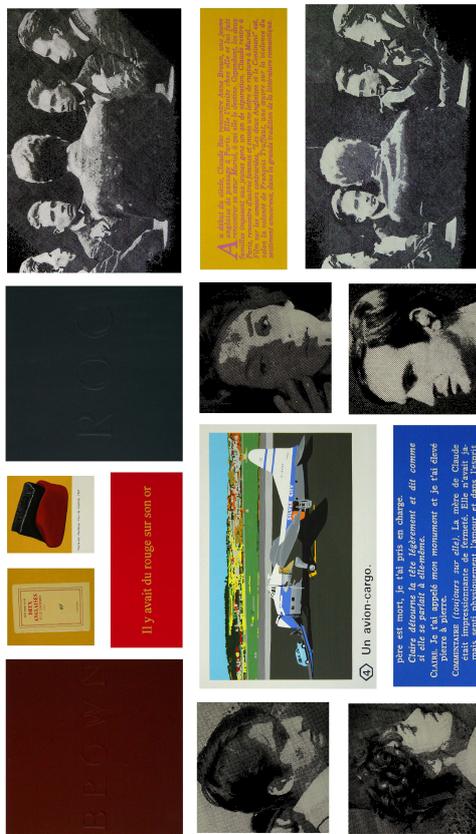
Lunch chez Mno, cuisine : langoustines et carottes au lard – gaîté.

Arago – work.- 4.30, chez Bigey – très nerveuse et souffrante – unwell – air dur, cruel, possédé – content de la connaître ainsi, toute tendresse suspendue, mais non amitié.- No kiss. – Taxi.-Sortir.- acheté musique, vu Fénéon.- Acheté disques gramophone, entendu celui de Galli Curci de mon dernier été à New York, prêté par Cligneur ! Souvenirs.... Envie d’y aller.- Je me rappelle hier soir Marcelle Meyer eut soudain quelque chose de hollandais. – Rembrandt parent de Cligneur qui m’excita.- Sa sœur Germaine très Rubens.- Comme Marcelle montrait ses jambes, Bigey l’a « remarqué ».- Caruso, Heifetz , cette musique adoucit Bigey ;
Taxi – home – je dîner Arago.

Une liste de « petits faits réels », qui note le quotidien pour s’en remémorer plus tard certainement, mais qui forme un petit poème en prose télégraphique. Bien sûr, on peut tout décoder, rappeler qui est Bigey, l’importance de Cligneur, traduire « unwell », noter qui est Caruso, qui est Heifetz, et que Fénéon est un grand spécialiste de la prose la plus tendue qui soit. Mais au-delà de cette « traduction », ce qui reste – et qui finit par être le plus intéressant – c’est cette tension poétique, ce rythme saccadé qui suspend les énoncés, ces éclats qui à eux seuls font sens, non pas du point de vue référentiel mais du point de vue poétique. Cela serait peu signifiant si une seule journée était rapportée ainsi. Mais c’est parce que c’est l’ensemble du journal de Roché, soit quelque cinquante années d’écriture intime, qui s’écrit ainsi : il y a un « effet somme », une masse qui obéit aux mêmes lois de la concision et de l’ellipse, qui permet d’instaurer un langage et un rythme si particuliers, une langue propre à Roché, qui vous saisit, vous entraîne, au-delà des mots, de la syntaxe, au-delà des histoires sexuelles de Roché, où s’écrit d’une écriture inconnue cet univers tourbillonnant de Roché. Une langue nouvelle aussi pour dire ce que seule la poésie peut dire, parce qu’elle se joue des pièges du langage, allant au plus profond de l’intime, pour dire la vie, pour dire, surtout, le sexe et l’amour.

Catherine Stalhy Mougin :

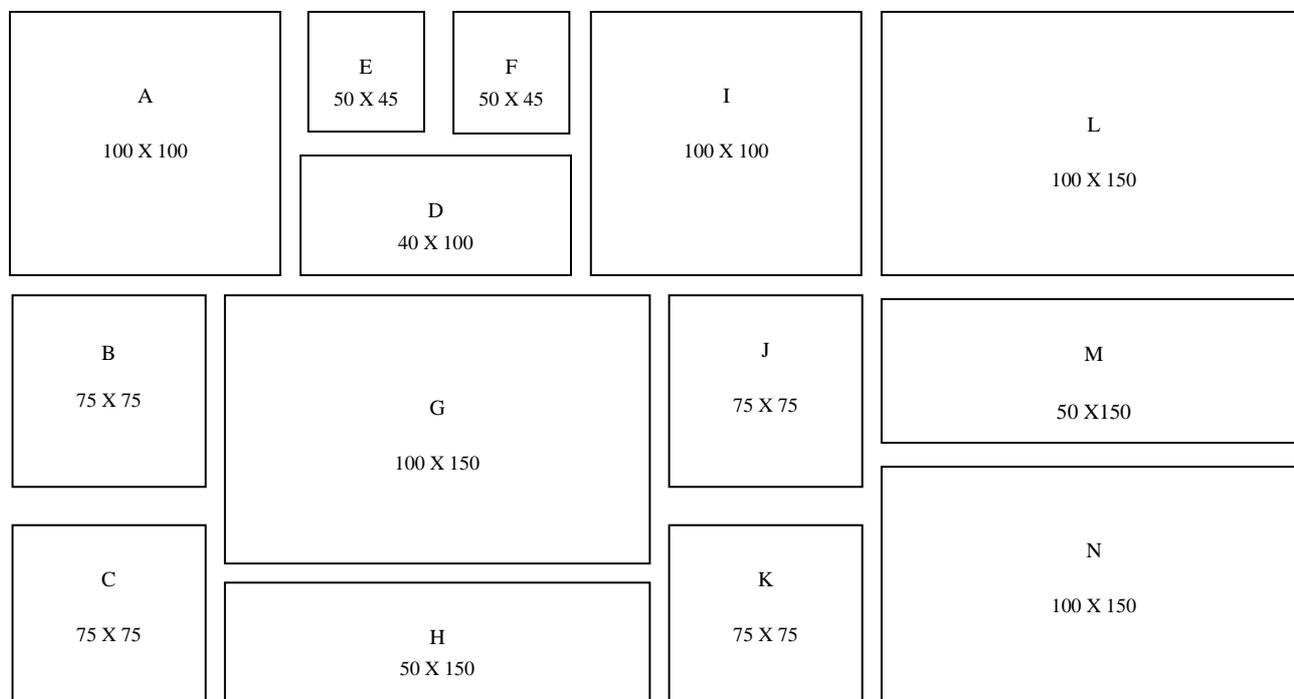
On avait organisé des lectures en 1999, avec de très jeunes comédiens qui se sont emparés des textes d’Henri-Pierre Roché, sans le connaître, qui ont vraiment joué sur la musique de la langue. Deux chansons ont été composées à partir des abréviations uniquement, ce qui donnait une musique très contemporaine, un vrai feu d’artifice.



Anthony Freestone - *François Truffaut, Henri-Pierre Roché & Marcel Duchamp, 2003 - 2004*
polytypique, 14 panneaux, 270 X 480 cm, acrylique sur bois

présentation du polyptyque : *Henri-Pierre Roché, François Truffaut & Marcel Duchamp*

Anthony Freestone



Henri-Pierre Roché, Marcel Duchamp & François Truffaut, 2003 - 2004, Polyptyque : 14 panneaux, taille de l'ensemble : 270 X 480 cm

A. Monochrome brun avec l'inscription *Brown* en relief, Brown est le nom de famille des deux anglaises, Anne et Muriel.

B. Portrait de Claude Roc (Jean-Pierre Léaud)

C. Portrait d'Anne (Kika Markham)

D. Extrait du scénario du film : *Il y avait du rouge sur son or*

E. Livre *Deux anglaises et le continent* (sur fond d'or)

F. Coin de chasteté (réplique de Sturtevant) (sur fond d'or)

G. Avion-Cargo assurant dans les années 60 la liaison trans-Manche entre la France et l'Angleterre.

H. Extrait du scénario : *Claire : Je t'ai appelé mon monument et je t'ai élevé pierre à pierre.*

I. Monochrome gris avec l'inscription *Roc* en relief, Roc est le nom de famille du personnage principal, Claude Roc

J. Portrait de Muriel (Stacey Tendeter)

K. Portrait de François Truffaut (du film : *La Nuit américaine*)

L. & N. Photos jumelles de Marcel Duchamp & d'Henri-Pierre Roché (Man Ray)

M. Texte figurant au dos de la cassette vidéo *Deux anglaises et le continent*, résumant l'intrigue du film :

Au début du siècle, Claude Roc rencontre Anne Brown, une jeune Anglaise de passage à Paris. Elle l'invite chez elle et lui fait rencontrer sa sœur Muriel à qui elle le destine. Cependant les deux familles imposent aux jeunes gens un an de séparation. Claude rentre à Paris, rencontre d'autres femmes et envoie une lettre de rupture à Muriel. Film sur les amours contrariés, "Les Deux Anglaises et le Continent" est, selon la volonté de François Truffaut, une œuvre sur la violence du sentiment amoureux dans la grande tradition de la littérature romantique.

J'ai dû voir le film *Les Deux Anglaises et le continent* pour la première fois à la télévision à seize ou dix-sept ans ; ce devait être vers 1977 ou 1978. C'est l'un des films qui m'ont révélé que le cinéma était un art.

Je n'imaginai pas qu'un sujet aussi intime, la sexualité, pût être abordé aussi ouvertement. De plus, cette histoire, entre la France et la Grande-Bretagne, me touchait tout particulièrement, moi, né de mère française et de père anglais.

Je me souviens être allé, dès le lendemain, commander le livre et le scénario du film dans la librairie de ma ville, Vincennes. J'avais remarqué dans le générique du film la couverture du livre dans la collection blanche de Gallimard et ce fut sans doute le magazine télé qui m'aida à retrouver le nom, inconnu pour moi, de l'auteur du roman dont le film était tiré : Henri-Pierre Roché.

Ce film, alors quelque peu négligé dans la filmographie de François Truffaut, resta gravé pendant des années dans ma mémoire et devint une sorte de mythe personnel. Je ne le revis que lors de sa reprise en 1985 ; j'avais entre temps pu voir tous les autres films du réalisateur.

Je ne sais plus exactement à quel moment je découvris les liens d'Henri-Pierre Roché avec Marcel Duchamp. Je dois avouer avoir mis longtemps à comprendre l'importance de Duchamp. Peut-être son *assassinat* figuré¹ par des artistes dont j'aimais le travail m'avait détourné de son œuvre.

J'étais trop jeune pour visiter l'exposition Duchamp au Centre Pompidou en 1977, et je n'avais pas alors connaissance du travail qu'André Raffray avait réalisé sur sa vie².

Depuis janvier 1990, je note dans un cahier la liste de tous les livres que je lis et j'ai pu y retrouver la date de la lecture du livre d'Arturo Schwartz³ qui me fit comprendre et aimer Duchamp : octobre 1993. C'est peut-être dans ce livre que je découvris l'amitié qui avait lié Henri-Pierre Roché et Marcel Duchamp. Tout d'un coup, deux univers distincts, mais qui m'étaient chers, se retrouvaient apparentés. De plus, les questions touchant à la sexualité, qui m'avaient tant marqué lorsque à seize ans j'avais vu le film, étaient présentes dans les deux œuvres : virginité, chasteté, masturbation...

C'est sans doute à ce moment-là que le projet de travailler sur Henri-Pierre Roché, Marcel Duchamp et François Truffaut s'est formé.

Mon premier travail évoquant Duchamp date de 1994. J'avais alors copié la photographie de sa pièce intitulée *Tabliers mâle et femelle -boîte alerte-* 1959, que j'avais intégré à un polyptyque⁴.

J'avais constaté avec intérêt que ces petits tabliers sexués étaient confectionnés dans un tissu écossais, plus exactement une sorte de madras.⁵ Il me semblait aussi curieux que ces tabliers fussent d'un même motif donc d'un même clan - de la même famille - et que cela put évoquer les liens de Duchamp avec l'une de ses sœurs, Suzanne⁶.

Je copiai à nouveau des œuvres de Duchamp dans les années suivantes. En 1997 je copiai une photographie de *Why not sneeze Rose Sélavy ?* dans un polyptyque intitulé *Charcot père et fils*⁷. Polyptyque où je travaillais sur le lien entre Jean-Martin Charcot, professeur de Sigmund Freud à la

¹ Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo et Antonio Recalcati, *Vivre et laisser mourir, ou La fin tragique de Marcel Duchamp*, 1965, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

² André Raffray : La vie illustrée de Marcel Duchamp, Centre Pompidou, 1977 : *Marcel Duchamp, présentant ses rotoreliefs sur son stand au Concours Lépine, reçoit la visite d'Henri-Pierre Roché*.

³ Arturo Schwarz : *Marcel Duchamp, la mariée mise à nu chez Marcel Duchamp même*, Editions Georges Fall, 1974

⁴ Logan & Duchamp, 1994, Collection particulière, Paris. Reproduit dans le Catalogue de l'exposition du Musée Malraux, Le Havre, 1994.

⁵ Les tissus écossais, *tartans*, sont faits de laine tandis que les madras, réalisés en Inde dans des usines créées par de immigrants écossais, sont faits de coton et ne respectent pas les distinctions de clans. Je travaille régulièrement sur les motifs écossais.

⁶ A. Schwartz, chap IX, p125/146.

⁷ *Charcot père et fils*, 1997, Collection Frac Ile-de-France, en dépôt à la Bibliothèque Charcot, Hôpital de la Salpêtrière, Paris. Œuvre reproduite dans le catalogue du Centre d'Art de Saint Fons, 1999.

Salpêtrière et son fils Jean, l'explorateur des régions polaires. Je jouais sur la traduction de *Why not ?* en *Pourquoi pas ?* qui était le nom du bateau de Charcot.

En 1998, je réalisai *Idalion*, un polyptyque qui faisait, entre autres, le lien entre un texte d'André Hardellet, *Le Seuil du Jardin*⁸, et la pièce de Duchamp *Rotative plaque verre (optique de précision)*, 1920⁹. Hardellet¹⁰ décrit dans son livre l'histoire d'un peintre, Steve Masson, qui retrouve les sensations de son enfance à Vincennes grâce à une machine, inventée par son ami Swaine, machine dont la description est proche de la pièce de Marcel Duchamp. Le lieu précis où Masson pénètre dans son passé est le bal d'Idalie dont l'emplacement est aujourd'hui occupé par des immeubles où j'ai passé ma propre enfance.

Je constitue au fil des années des dossiers sur différents sujets qui me touchent, souvent intimement : œuvres picturales, littéraires ou cinématographiques, artistes, lieux géographiques ou motifs écossais... Ces dossiers, qui s'étoffent pendant des années, donnent parfois lieu à une œuvre lorsque deux thèmes, considérés habituellement comme distincts, se trouvent soudain entrer en contact l'un avec l'autre. Ces tableaux se présentent habituellement sous la forme de polyptyques qui s'apparentent en quelque sorte au jeu de dominos, quand des pions, dispersés en début de partie, se trouvent petit à petit liés les uns aux autres au fil des combinaisons. Chaque panneau du polyptyque présente différents documents : photographies, cartes géographiques, textes, motifs divers sont ainsi méticuleusement copiés, peints à l'acrylique sur des panneaux de bois.

En février 2003, je lus un petit article dans *Le Monde des Livres* à propos de l'Association *Jules et Jim*, association créée autour de l'œuvre d'Henri-Pierre Roché. Je pris contact avec son organisateur, Xavier Rockenstrocy, à qui je fis part de mon projet de travailler sur Henri-Pierre Roché.

Mon projet était alors de réaliser un polyptyque, utilisant les différents documents que j'avais recueillis depuis des années.

Plusieurs thèmes ressortaient de la juxtaposition de ces documents, la France et l'Angleterre, le double et l'interdit, le plaisir et la chasteté.

Lorsque j'étais enfant, j'accompagnais régulièrement mes parents en Angleterre. Après avoir utilisé le bateau, et avant l'aéroglesseur, il y eut une période où nous utilisions une ligne aérienne qui nous permettait de transporter la voiture, une *Ford Anglia* grise. Cette ligne, *Silver City*, faisait une liaison entre l'aéroport du Touquet, et Douvres¹¹. J'ai longtemps gardé un souvenir émerveillé de ces liaisons qui se passaient à un moment heureux de mon enfance. Les avions utilisés étaient des sortes d'avions militaires à hélices, adaptés pour le transport de touristes. Ils vibraient fortement lors du décollage et de l'atterrissage, vibration que je regrette de ne plus retrouver aujourd'hui dans les avions modernes. L'aéroport du Touquet, que je n'ai pas revu depuis, garde encore dans ma mémoire une image de ville moderne idéale, toute blanche se détachant sur un ciel bleu¹².

J'ai dû pendant de trop longues années exercer le métier d'instituteur. Je m'y ennuyais considérablement et je passais un peu le temps en fouillant dans les armoires pour retrouver de vieux livres scolaires. Je retrouvai ainsi deux livres qui me rappelèrent mon enfance : l'un était le

⁸ André Hardellet, *Le Seuil du Jardin*, Pauvert 1979 et réédition A. Hardellet, Œuvre I, L'Arpenteur, Gallimard 1990

⁹ Reproduit dans le catalogue du Centre d'art de Saint Fons, 1999. Une présentation plus complète des œuvres évoquées peut être consultée sur mon site : <http://freestone.homeip.net/>

¹⁰ André Hardellet est né à Vincennes en 1911.

¹¹ Il semble en fait que l'aéroport où nous atterrissions était celui de Lydd. Je ne suis pas certain du nom de la compagnie qui a peut-être changé au cours des années. J'ai retrouvé une photographie de ma famille prise lors d'un de ces voyages (avril 1967) mais, si une partie de l'avion apparaît bien, le nom de la compagnie n'est pas visible.

¹² J'ai eu la possibilité de le revoir il y a quelques années mais il pleuvait beaucoup ce jour-là et j'ai préféré ne pas troubler mon souvenir.

livre de lecture courante que j'avais eu au Cours préparatoire¹³. L'autre était un livre de géographie, dont un chapitre sur les transports présentait en illustration un de ces avions-cargo. Cette découverte me réjouit : elle était comme la preuve de la réalité de ces souvenirs.

Plus tard, je vis de nouveau un de ces avions et l'aéroport du Touquet dans le film *Voyage à Deux* (1967) de Stanley Donen.

Je décidai de copier cette image surmontant un extrait du scénario du film *Les Deux Anglaises* centré sur une phrase : *Je t'ai appelé mon monument et je t'ai élevé pierre à pierre*. Cette phrase me semblait intéressante puisqu'elle reprenait les noms de l'auteur : Pierre et Roché, tandis qu'elle avait aussi pour moi un sens, mon nom signifiant en français : pierre de taille¹⁴. Il me semblait aussi intéressant qu'une autre phrase apparût en haut du panneau : *père est mort, je t'ai pris en charge*. Phrase qui semblait comme illustrée, dans le tableau placé au-dessus, par l'avion prenant en charge une voiture sur le point de le pénétrer, tandis que la dernière phrase : *elle n'avait jamais senti physiquement l'amour* précisait encore, s'il en était besoin, la nature de la relation. J'évoquais ainsi la relation duelle entre la France et l'Angleterre et la relation père/mère - fils/fille.

Le nom Roché apparaissant transformé dans le livre en Roc, je le rapprochai du nom de famille des deux Anglaises : Brown. L'un évoquant le rocher, l'autre la terre, le dur et le mou. Les deux noms apparaissent sous la forme de deux monochromes dans lesquels sont formées, en léger relief, les lettres des deux patronymes.

Lorsque je cherchai l'œuvre de Duchamp à intégrer au polyptyque, la plus pertinente me sembla être l'un de ses *Coins de Chasteté*. Curieusement, la meilleure photographie que je trouvai alors fut celle d'une des copies d'Helen Sturtevant réalisée en 1967¹⁵.

Je copiai la couverture de l'exemplaire du livre de Roché que j'avais acheté adolescent et plaçai sous les deux tableaux la copie d'une autre phrase du scénario, celle prononcée en voix *off* par Truffaut lui-même : *il y avait du rouge sur son or*. La phrase apparaît dans un panneau du polyptyque, tel un miroir, inversée : lettres d'or sur fond rouge. Un même fond d'or est utilisé sur les panneaux reproduisant les œuvres de Roché et Duchamp/Sturtevant, il évoque les fonds d'or de la peinture du *Trecento* que j'aime tant.

Il me semblait nécessaire de travailler aussi sur le lien entre François Truffaut et Jean-Pierre Léaud dans la mesure où l'un est souvent considéré comme un double de l'autre. De la même façon, les deux Anglaises sont en quelque sorte, une Anglaise double, elles pourraient être jumelles. J'avais, en 2000, lu la biographie de François Truffaut par Antoine de Baecque et Serge Toubiana qui m'avait appris la liaison que Truffaut avait engagée pendant le tournage avec Kika Markham¹⁶. Il me semblait donc juste, qu'utilisant la direction des regards trouvés dans les photographies, je place Léaud regardant Truffaut¹⁷, qui regarde Kika Markham, qui regarde Stacey Tendeter qui elle, tel un peintre de la Renaissance se figurant dans le tableau, regarde le spectateur, nous regarde.

Ces dualités apparaissaient à nouveau dans le choix des photographies de Duchamp et Roché : je choisis les deux quintuple-portraits de Roché et Duchamp réalisés par Man Ray. Curieusement, plusieurs personnes ayant vu le tableau ont d'abord compris qu'il s'agissait deux fois de la même image...

¹³ M. et J. Dardoise : *Le pré des beaux jours*, illustrations de J. Boubert, Hatier, 1965 ; j'enseignais alors à Vincennes et je découvris précisément les exemplaires qui avaient servi pour ma classe en 1967-68 puisque je remarquai, écrits sur certaines premières pages, le nom de quelques-uns des élèves de ma classe. Je ne retrouvai pas le mien mais j'ai gardé l'un des exemplaires sans nom.

¹⁴ J'avais déjà plusieurs fois travaillé sur mon nom, en particulier dans la série *Gerald of Wales*.

¹⁵ Helen Sturtevant est une artiste appropriationniste américaine. Cf catalogue exposition *Aspects de l'Art du XXème siècle : L'œuvre re-produite*, Abbaye Saint-André, Centre d'Art Contemporain, Meymac, 1991. La copie de Sturtevant, de même que le film de Donen, furent donc réalisés l'année où je faisais ces voyages.

¹⁶ Antoine de Baecque et Serge Toubiana, François Truffaut, Gallimard, 1996. p. 422.

¹⁷ Cette photo de François Truffaut a été prise lors du tournage de *La Nuit Américaine*.

D'autres écrivains qu'Henri-Pierre Roché apparaissent dans mon travail : Michel Leiris, Lewis Carroll, Patrick Modiano, André Hardellet, Marcel Proust... J'aimerais également en introduire d'autres qui me sont chers : Paul Léautaud, Emmanuel Bove ou Pierre Louÿs.

Roché a, parmi tous ces auteurs, une place particulière pour moi, dans la mesure où il est, dans sa vie même, à la jonction de plusieurs univers souvent présents dans mon travail : la littérature, les arts plastiques et le cinéma. Henri-Pierre Roché était donc singulièrement à même de s'insérer dans mes œuvres, qui tentent justement de créer des liens entre des univers habituellement perçus comme distincts.

juillet 2003 / mars 2008

(Nous avons demandé à Anthony Freestone de rédiger un texte de présentation de son œuvre au moment où nous terminions la transcription des actes)

Ecole de Beauvallon, samedi et dimanche midi

Beauvallon au temps de la guerre

Au cours de ce week-end, nous avons eu la chance d'avoir parmi nous Simone Monnier, Andrée Juvet (Nenette Fornelli), Violette Bissat, Françoise Meyer. La première fut directrice de l'école de Beauvallon, pendant et après la guerre, les trois autres des pensionnaires.

Elles nous ont parlé de l'incroyable ambiance qui régnait là lors de l'occupation. Et de la présence d'Henri-Pierre Roché parmi elles.

Simone Monnier :

M.Roché à Beauvallon ? Il donnait des cours d'anglais aux enfants pour qu'ils parlent correctement, c'était pas mal. Et puis il aimait beaucoup les activités extérieures, et il estimait que les enfants devaient savoir se défendre en respectant les règles de l'honneur, donc il leur apprenait à boxer. Il savait très bien boxer. Quoi encore ? Il a participé à tellement de choses. Il était très souple et très intéressé et ça c'était merveilleux parce qu'on pouvait lui parler de n'importe quoi, tout l'intéressait. Naturellement, il avait une intelligence et une culture très enrichissantes pour ceux qui lui parlaient. Il était très copain avec les enfants. On nous avait envoyé de Marseille tous les quinze jours ou tous les mois, un paquet de petits juifs, qui étaient en attente de misère dans de grandes maisons à Marseille, et pour leur redonner un peu de punch, pour les mettre au grand air et les rendre un peu heureux, on nous les envoyait par paquet. Il y en avait un très ami avec Roché, c'était peut-être le plus petit, et au moment du repas, il disait toujours : « Pierre, soupe, soupe ». Et il fallait tout de suite le conduire au repas parce qu'il avait très faim. Et Roché était vraiment copain avec lui, il l'emmenait partout dès qu'il avait l'occasion de le faire. En 43, on était dans un moment difficile comme tout le monde, la Résistance était très poursuivie, on avait beaucoup de gens qui étaient cachés, des résistants qu'on ne pouvait pas garder, qui restaient une nuit et qui repartaient un peu plus loin dans des fermes de notre connaissance dans la montagne. On était dans une atmosphère de vigilance, d'inquiétude, d'angoisse. On avait une jeune femme qui était professeur à Marseille, qui est venue un jour, pour se cacher et au bout de huit jours elle était déjà repartie, pieds nus sur les routes parce qu'elle a cru qu'on l'avait découverte. On vivait dans une atmosphère comme ça et les enfants participaient. Ce n'est pas qu'on les mêlait à tout. Dans cette ambiance, on falsifiait des papiers, certains arrivaient, nous confiaient des secrets, repartaient, les enfants étaient très intéressés. Dans cette atmosphère-là, on se dit qu'on a quand même créé une atmosphère de grand jeu qui remonte le moral, qui structure un petit peu tout ça et on a fait les « compagnons ». « Les compagnons », c'était une société secrète, avec des épreuves et chaque adulte avait la responsabilité de deux ou trois enfants qui étaient ses filleuls ou je ne sais plus quoi. C'était à la fois un projet de contact avec les adultes, où les enfants pouvaient se livrer, parler, se confier, s'ils savaient peur, s'ils ne comprenaient pas quelque chose, ils pouvaient au moins parler à leur parrain, et puis ils avaient un contact très personnel, c'était avec les grands, bien sûr, les autres n'étaient pas compris dans la société secrète, ça a laissé certainement des traces chez les plus anciens. J'ai rencontré quelqu'un hier qui se souvenait très bien, qui avait été ma filleule. Roché était très impliqué, passionné par ça. C'était un initiateur d'épreuves. Il savait très bien ce qui allait amuser les enfants, il avait la responsabilité de garçons, de trois garçons. C'était un homme sérieux, modeste, silencieux, qui était très profond, et qui en même temps savait s'amuser comme un gosse et participer aux jeux. Il nous a beaucoup aidés à vivre ces années-là qui étaient difficiles. On a parlé tout à

l'heure des Bernson, M. Bernson qui était graphologue, sa femme aussi, et psychanalyste, analyste jungien, et ils étaient dans la chambre à côté, ce qui fait qu'ils ont beaucoup parlé ensemble, travaillé ensemble. Que dire de plus ?

Violette Bissat

Simone nous a rappelé des souvenirs tout à fait présents. Je suis restée ici huit ans de 1937 à 1945. Ce qui m'a frappé, même tout enfant, c'était d'abord la liberté. Nous étions très libres, il y avait aussi le respect, le profond respect de la personne, le respect de l'autre, enfant ou adulte. Tout le monde se tutoyait, on s'appelait par son prénom. Nous vivions dans un climat de confiance, de respect, de liberté mais aussi de solidarité, ce sentiment très profond, tout au moins pendant la guerre, d'appartenir à un monde. Avant la guerre, toute petite, j'ai vu arriver pour la première fois quelqu'un, un petit garçon, quelqu'un qui venait d'Espagne. Il devait avoir huit, neuf ans, il avait l'air très timide, il ne parlait pas, il ne jouait pas. Alors nous avons demandé aux adultes pourquoi il ne parlait pas, pourquoi il était si triste, pourquoi il ne jouait pas. Et puis après, il y a ceux qui sont arrivés d'Autriche, ceux qui sont arrivés de Provence, et puis ceux qui sont arrivés d'Allemagne. C'étaient des petits garçons qui couchaient dans une chambre au-dessus. Ils sont restés cachés ici pendant toute la guerre et ont participé à la Résistance. Il y avait ce sentiment de liberté, de solidarité, très profond et puis cette masse d'enfants et d'adultes qui arrivaient de l'Europe entière pour se cacher ici et retrouver de l'amitié, de la sécurité aussi ; la sécurité qui était certes précaire parce que nous avons eu plusieurs fois des alertes et nous avons été nous cacher dans des grottes de la montagne et aussi dans une cabane près de la sablière. C'était à l'époque où il y avait de terribles combats dans le Vercors. Alors, Monsieur Roché... il était un des seuls qu'on n'appelait pas par son prénom, Monsieur Roché comme Monsieur Bernson. Il est arrivé peut-être en 43, et j'ai le souvenir qu'il était proche de nous car il était toujours gentil mais il nous a surpris. Il nous a surpris parce qu'il était terriblement grand ; mais surtout il portait un pantalon de golf et de grandes chaussettes en laine naturelle. Et puis il portait toujours des nu-pieds en cuir ; avec une bande qui séparait le pouce des autres orteils. Il les portait, ces nus-pieds, été comme hiver, mais en plus avec des chaussettes. Or un jour, nous avons découvert ses chaussettes : des chaussettes tellement longues et puis, le pied : et le pied était tricoté comme une moufle et on avait trouvé ça très astucieux de laisser une place particulière pour le gros orteil. Donc il nous apparaissait comme un personnage particulier. Mais je dois dire qu'après il était presque notre copain. Il écrivait des saynètes pour nous ; pour ce qui concerne les compagnons, il participait, je m'en souviens très bien. Il nous a fait sortir du premier étage avec une corde. J'avais pour compagnon d'épreuve Pépé qui est maintenant en Israël. Nous sommes descendus avec la fameuse corde, Pépé était parti le premier, il était grand, on n'avait pas le temps de faire des nœuds, on avait un temps limité et moi je me retrouve toute seule là-haut enjambant la fenêtre, la corde était lisse, je suis arrivée par terre. Roché participait à toutes ces aventures. Donc Roché était là, il nous écrivait des saynètes et une fois par mois, il y avait ce qu'on appelait les anniversaires : l'anniversaire de chacun était inscrit sur un tableau et bien sûr, chacun apportait ce qu'il pouvait. A l'occasion de ces anniversaires, il y avait toujours des saynètes, des chants, et bien sûr Roché y participait et moi, j'ai quelques souvenirs particuliers qui me tiennent à cœur : chacun donnait ce qu'il pouvait. Les enfants, bien sûr, n'avaient pas d'argent ; alors certains donnaient un dessin, d'autres une sculpture faite avec quelques morceaux de bois taillés ; à l'époque, on ne mangeait pas beaucoup, c'était très difficile de trouver de la nourriture et à pied... Simone et Marguerite dépensaient beaucoup d'énergie pour que nous puissions manger. Mais le jour des anniversaires, nous avons un gâteau d'anniversaire ; et ce gâteau, c'était fait avec je ne sais pas quoi ; c'était bon, c'était bon, c'était un gâteau. Et un jour d'anniversaire, j'ai trouvé un morceau de gâteau et je vois de la part de Cécile et de Marion, deux petites filles, l'une de

cinq ans, l'autre de quatre ans. La petite avait de grands yeux, comme ça et c'était leur part de gâteau qu'elles m'avaient offerte. Alors je suis allée les voir et je leur ai dit : écoute, ce gâteau on va le partager. A cette époque-là, de la part de deux petites filles, leur cadeau, c'était le plus précieux présent que j'ai reçu de ma vie. Je m'en souviens toujours. Roché était donc là. Il était présent partout, on le retrouve sur cette photographie. Et lors de ces saynètes, de ces fêtes mensuelles, nous montions, nous passions par sa chambre pour aller chercher les costumes, les costumes se trouvaient dans le grenier à côté de la chambre. Alors on entrait dans sa chambre, il était là ou il n'était pas là. Et dans sa chambre, il y avait un lit, une table devant la fenêtre, des crayons des stylos, mais il y avait une collection de pipes, il y en avait une bonne douzaine de toutes les formes. On savait qu'il était grand fumeur et quelque temps après, peut-être un an après, nous l'avions invité à une soirée. C'était dans la pièce qui se trouve à droite en montant. On l'avait invité à dîner, c'était pour quelque chose d'important, parce qu'il n'y avait pas grand'chose à manger, mais il était là, il est venu, nous étions cinq ou six enfants, Roché a mangé, il a commencé à nous raconter des tas d'histoires passionnantes. Puis il a sorti une de ses pipes et il a dit : est-ce que ça vous plairait de fumer ? Bien sûr ! Il est parti dans sa chambre et est revenu cinq minutes après avec toute une collection de pipes. Et chacun de nous avait une pipe ! On a regardé comment faire pour l'éclairer, je ne sais plus avec quel tabac, à l'époque, des vieilles herbes et on les a bourrées bien soigneusement et puis on a continué à parler. Et tout d'un coup on a vu un premier garçon, un deuxième, un troisième garçon sortir, seules deux filles sont restées, Annette et moi. C'est comme ça que j'ai appris à fumer. Il nous a appris autre chose, en plus de la boxe, c'était le golf. Ça se pratiquait dans un champ près de la pension, mais ça n'a pas duré longtemps deux ou trois jours, parce que ça posait des problèmes.

Que dirai-je encore de Roché ? Qu'on le considérait comme une sorte de copain. On ne l'a jamais tutoyé, on ne l'a jamais appelé par son prénom, on l'a toujours appelé Monsieur Roché.

Simone Monnier

Je vais faire un peu l'histoire de l'école parce que c'est ce qui a donné un peu la couleur de toutes les années qui ont suivi à travailler avec les enfants : C'est Marguerite Soubeyran qui lorsqu'elle a eu son brevet supérieur a voulu être infirmière. Elle a été faire ses études à Paris, et quand elle est revenue, elle était un peu malade, elle ne pouvait pas trouver du travail tout de suite. Elle a alors pris la ferme que ses parents lui ont donnée, qui est maintenant la pension de Beauvallon, puis elle a installé une espèce de petit internat car elle recevait des gens un peu comme elle, qui avaient besoin de se reposer et qui n'avaient pas beaucoup d'argent. Avec M. et Mme Dourson, à tous les trois, ils ont commencé cette pension. Et là, il s'est trouvé qu'on lui amenait des enfants. Quand il y avait des enfants malades, on les amenait à Mademoiselle Soubeyran. Il suffisait qu'elle les prenne dans ses bras, qu'elle les ballade un peu pour que tout marche mieux, qu'ils dorment mieux, et on lui disait : « Tu vois, tu as un don pour les enfants, c'est des enfants dont tu dois t'occuper ». Mais elle n'avait pas de formation pour ça. Et donc elle est allée à l'institut Jean-Jacques Rousseau à Genève, l'institut des sciences de l'éducation. J'y suis allée moi-même, une dizaine d'années après, et c'était vraiment un endroit merveilleux, avec des gens remarquables, pour la liberté, pour les méthodes nouvelles et actives. Mlle Soubeyran a donc fondé l'école sur cet élan qu'elle a reçu là-bas. Entre 29 et 32, elle a commencé à construire l'école. C'est elle qui avait fait les plans et elle avait choisi des choses qui n'étaient pas usuelles. Elle avait choisi des tuiles spéciales qui venaient du Nord et personne ne savait les poser ici, alors elle est montée sur le toit, a compris comment il fallait faire et a appris aux ouvriers à poser ces tuiles. Elle a présidé à toute la construction. Après, avec Mlle Krafft, elles ont pris une ficelle et ont dit : « On va

aller mettre le jardin devant la maison » et avec la ficelle, elles ont dessiné les escaliers qui descendent au jardin. Les enfants qui venaient étaient des enfants en difficulté dans leur famille, ou à l'école, ou d'une santé un peu délicate ou tout simplement parce que leurs parents avaient les mêmes idées que nous sur l'éducation. C'est vite devenu un peu trop petit, il y avait une vingtaine d'enfants, les filles étaient en haut, les petits à côté de la chambre de Mlle Krafft, les moyens étaient au premier étage, et les grands, on ne savait plus où les mettre et on les a donc mis dans la seconde maison. Je suis arrivé au moment où cette maison était en train de s'achever. On m'a donné rendez-vous à Genève, car Mlle Soubeyran et Mlle Krafft allaient à l'exposition universelle à Lausanne, et moi, j'étais en vacances en Suisse, et on a discuté de mon engagement. On était peu, on faisait tout, c'était très agréable. On ne surveillait pas les enfants pour les récréations.

Mlle Soubeyran était persuadée qu'il fallait d'abord aimer les gosses, que c'était cet amour-là qui les guérissait, qui les rendait heureux. Alors elle a tout fait pour créer une atmosphère de famille. Elle a fait des chambres, pas des dortoirs. Elle n'a pas voulu installer les toilettes dans la cour comme le demandait l'administration, mais là où on vivait, à l'étage, comme dans une famille. Les enfants aidaient au ménage, faisaient leur lit, balayaient leur chambre, c'était normal, ils y vivaient. Ils ont appris comme ça à vivre une vie simple, en entretenant leur propre lieu de vie. Ils étaient très libres dehors, elle ne voulait pas de barrière, on disait aux enfants : « vous pouvez aller dans la montagne, où vous voulez, mais vous n'allez pas plus loin que le bruit de la cloche ».

Très vite on a installé des assemblées car on voulait vivre démocratiquement. Tout était discuté avec tous les enfants, comme on fait dans un parlement. Toutes les semaines, le mercredi ou le samedi. On élisait les responsables, par exemple, les responsables de la table. On ne voulait pas qu'ils mangent comme des porcs et qu'ils gênent leurs voisins. L'adulte qui est au milieu de la table sert les enfants et tout le monde attend que chacun soit servi pour commencer à manger. Il y avait le journal mural affiché dans le couloir, comme maintenant. Tout le monde avait le droit d'écrire, de se plaindre, de féliciter, de faire des propositions.

On est allé en Belgique et aussi en Angleterre, car nous savions qu'il y avait beaucoup d'internats et qu'ils avaient une manière de démarrer la journée par une réunion qui rassemblait tout le monde. C'était court, c'était pour mettre dans le mouvement de la journée. Quand on est rentré, on s'est dit qu'on allait le faire aussi pour couper d'avec le ménage et avant d'entrer dans les classes. Tous les matins, dans la salle de jeu, tous les adultes qui avaient été de service le matin étaient là, tous les enseignants qui allaient emmener les enfants en classe étaient là, nous aussi bien sûr. Je pensais qu'il fallait surtout donner aux enfants ce qui nous avait nourris dans notre vie : la musique, par exemple. J'apportais très souvent des disques, et s'il y avait un musicien on l'invitait à jouer. On commentait un peu la musique, je leur disais pourquoi j'aimais. Ils croyaient d'ailleurs que tous ces musiciens habitaient chez moi... ! Parfois c'étaient des poèmes. Au moment de la guerre d'Espagne, on a eu un jeune homme qui est venu, il ne savait pas un mot de français et il a commencé par faire du jardinage. Il savait tout un tas de poèmes, que ma sœur, Geneviève Serreau aimait énormément et dont elle avait la traduction. Il récitait en espagnol, c'était de la vraie musique et après ma sœur traduisait. Il y a tout eu. De la peinture. Il y avait des enfants qui voulaient faire des exposés sur des sujets qui les passionnaient, alors on les a laissés. Et on finissait par une minute de silence.

Mes parents aussi sont venus, pendant la guerre. Mon père était pasteur à Nevers, et devant l'avance allemande, ils ont traversé et sont venus à Beauvallon. Pendant la guerre, on a eu pas mal d'adultes qui venaient se réfugier là, forcément. Ma mère a fait beaucoup de cours d'anglais, mon père s'occupait des enfants. Roché a été de ces adultes qui ont eu aussi leur

rôle d'accompagnement, de fraternité, et d'aide aussi aux adultes, ne serait-ce que parce qu'ils apportaient un air nouveau, des discussions, des prises de position. On était enfoui dans le travail, c'était bien d'avoir d'autres points de vue.

Pendant la guerre, on a eu aussi M et Mme Bernson, qui étaient psychologues et graphologues. J'ai d'ailleurs l'écriture de Roché et j'ai pensé à ça car j'ai fait de la graphologie avec M et Mme Bernson. Et il a vraiment l'écriture de son caractère, souple, tantôt se donnant en avant, tantôt se retenant, plume très liée, on pourrait dire encore beaucoup de choses, elle est très intéressante à étudier.

Françoise Meyer

Il est évident que la guerre a été une période exceptionnelle, exceptionnelle pour nous les enfants car il y avait un apport d'adultes que nous n'aurions jamais rencontrés s'il n'y avait pas eu la guerre. On n'aurait pas connu M Roché, M Bernson, on n'aurait pas connu Emmanuel Mounier, Mme Roché....

Simone Monnier

...on n'a pas parlé de Mme Roché ! On l'appelait madame Pipeau parce qu'il y a plein d'enfants qui ont appris le pipeau avec elle. Elle faisait des concerts ! C'était quelqu'un de très important dans l'école.

Andrée Juvet

C'était une femme absolument extraordinaire ! Elle avait une patience, une gentillesse... donc elle nous a appris à faire du pipeau... les petits, les moyens, les grands... je sais que moi, pour jouer du pipeau, j'ai appris le solfège ! Non seulement elle nous a appris à jouer du pipeau, mais elle nous a appris à jouer ensemble. Il y avait toujours cette notion d'ensemble, de solidarité.

Françoise Meyer

Moi, j'étais plus jeune, je ne me souviens pas de M Roché, sinon pour les spectacles qu'il organisait pour les anniversaires. Moi j'ai plutôt eu affaire à Mlle Krafft, à Attie, qui avait un air très sévère, mais qui était toute de tendresse et de gentillesse.

Simone Monnier

Elle couchait à l'étage des moyens et quand l'un était malade, il retournait se coucher avec son pyjama et un pull et on lui apportait de la soupe. On soignait comme ça, à la diète et au lit.

Andrée Juvet

Le lit avait une importance considérable : on était au lit quand on était malade mais aussi quand on était puni !

Il y avait une graduation quand même : quand la bêtise était faite le matin, au lit jusqu'à midi. Si la bêtise était vraiment énorme, c'était au lit toute la journée.

Question de la salle

Est-ce que vous pouvez nous rappeler l'accueil à Beauvallon des personnes persécutées pendant la guerre ? Car Beauvallon a joué un rôle essentiel dans l'histoire de la France...

Simone Monnier

Si on n'avait pas vécu comme on a vécu, on n'aurait jamais pu les recevoir ! Il y avait un type qui était parachuté, alors il fallait aller le chercher vite, vite car il fallait le cacher, il venait

d'Algérie. Les enfants participaient et savaient qu'il ne fallait pas qu'ils en parlent. C'était entré dans la vie de l'école : il y avait du danger dehors, on parlait de la guerre. Ceux qui avaient des radios par exemple, ne pouvaient pas s'arrêter beaucoup car ils étaient repérés quand ils émettaient. Et donc c'était pour eux très important de tout le temps changer de lieux. Alors, ils venaient ici, après, on les envoyait dans une des fermes de Comps, là-haut, et on leur donnait d'autres adresses. Ils pouvaient manger et coucher une nuit, mais ils ne pouvaient pas rester. D'autres résistants attendaient d'avoir une cachette permanente, par exemple au moment du STO. Pour ceux-là, on avait un camp sur la pente de la montagne en face. Ils étaient ravitaillés par un communiste allemand qui s'était réfugié dans notre maison du Lausas avec son ami, qui nous a beaucoup aidés, qui a beaucoup aidé ces jeunes qui échappaient au travail obligatoire. Mais toutes les semaines, ils revenaient dans la cave là-bas, ils revenaient et Mlle Soubeyran leur faisait une réunion, exactement comme on faisait avec les enfants, pour qu'ils parlent, pour qu'ils disent toutes les choses qui n'allaient pas, des nouvelles de la guerre... tout, quoi. Pour savoir ce qui se passait, parce qu'eux ne savaient rien, il n'y avait que la source, le point de rencontre de ce camp.

Au tout début de la guerre, il y avait un internat à Paris qui recevait des enfants juifs qui venaient en France sans parents. Quand la guerre a éclaté et que c'est devenu dangereux, ils les ont répartis un peu partout. Nous, on en a eu au moins quatre, cinq si on en compte un qui était beaucoup plus grand et qu'on a mis dans une ferme. Il y en a trois qui sont restés chez nous et qui faisaient la classe avec les autres. Après la première année, pendant l'été, on ne s'est pas méfié. Et la police a débarqué à cinq heures du matin en demandant si on avait bien ici tel, tel, tel enfants. On a répondu non, non, ils sont en vacances, c'était fin août, début septembre, je ne sais plus. Ils sont placés dans des familles. Mais pourquoi vous les demandez ?

- Comment ? répondent les gendarmes, vous ne savez pas qu'il y a une rafle et qu'on va les emmener à Lyon ? Ils sont chassés de France.
- Quelle horreur, mais vous êtes fous ! Mais on ne sait pas où ils sont.
- Comment vous n'avez pas l'adresse ?
- Mais on ne vous la donnera pas !

Ils sont partis dare-dare et nous, on s'est acharné à joindre ces trois familles par téléphone. Jusqu'à midi, on s'est suspendu à ce téléphone mais on n'a jamais réussi à joindre les familles ou alors trop tard : aucun n'a pu être caché à temps. Et eux, les flics, ont eu l'adresse à la mairie et ils n'ont pas mis longtemps à les retrouver.

On savait ce qui se passait dans les camps, si on voulait savoir, on savait. On en avait parlé quand on était en Angleterre où ils savaient beaucoup plus de choses qu'ici. Alors on a décidé de les rattraper avant qu'ils arrivent à Lyon. Il n'y avait pas d'essence, y'avait qu'un truc à bois, un truc horrible, qui n'avancait pas. On est parti à Crest. Quand on est arrivé, on a demandé où ils étaient regroupés. Dans une grande cour d'école. On a dit :

- Ouvrez-nous, on voudrait avoir ces enfants.
- On ne peut pas, on les a déjà mis sur une liste.
- Vous n'allez quand même pas les laisser partir, vous savez bien ce qui les attend. On va les reprendre, vous ne risquez rien, on les cachera.
- Ouh ! La La ! Avec les Allemands ... on a fait une liste, on est obligé de les emmener, vous arrivez une heure trop tard. Vous arriviez il y a une heure, là, on vous les donnait, maintenant, c'est trop tard.

Alors on est parti, eux sont partis aussi. Nous, on est allé prendre le train pour trouver l'O.S.E., l'œuvre de secours aux enfants juifs, parce que eux étaient toujours sur le pied de guerre, ils étaient au courant de tout ce qui pouvait aider, ils savaient comment faire, et ils étaient tout à fait au courant de ces deux jours de rafles, et ils avaient averti toutes les familles

juives de Lyon. Quand on est arrivé à Lyon, très tôt, il y avait tout un tas de familles, de pères, de mères, qui amenaient des enfants à l'O.S.E, avant de repartir chez eux, ne sachant que faire d'autre, ou partir se cacher, je ne sais pas ; c'était une atmosphère épouvantable. Là, avec les responsables, on a décidé d'aller à ce camp, eux ont caché les enfants qu'on leur avait amenés dans un appartement du Vieux Lyon, et puis on est parti chercher nos enfants. Nous, on ne pouvait pas rentrer, et c'est là où j'ai vu des femmes qui enlevaient leurs bijoux et qui les proposaient aux gardes ; c'était le désastre, le désespoir ; et la frousse, y'avait de quoi ; ils sont rentrés, ils étaient deux, je crois, et ils sont allés parlementer avec les soldats allemands, et ils ont dit que c'étaient des enfants trop jeunes, que c'était pas possible, qu'on ne pouvait pas les laisser partir avec des adultes, et qu'il fallait les laisser sortir. Je ne sais pas très bien comment ils ont pu y arriver, logiquement ils n'auraient pas dû y arriver, mais ils étaient astucieux. Peut-être ont-ils payé ? Je ne sais pas. En tout cas, les gosses sont sortis et on est allé à toute vitesse dans le Vieux Lyon, dans cet appartement, où il y avait deux tables, l'une sur laquelle on faisait de faux papiers, sur l'autre on écrivait des choses ; il y avait nos enfants, les plus grands, des moyens, et des tout petits, des bébés. Les grands se sont tout de suite occupés des petits, maternellement, c'était touchant à voir : ils donnaient le biberon, changeaient les bébés. Tout le monde devient intelligent dans des moments comme ça. On a fait beaucoup de faux papiers. C'est drôle, mais je ne me souviens d'aucune conversation, j'ai l'impression qu'on était dans un silence total. On faisait un faux papier, on collait une photo. Et puis, vers sept heures du soir, on dit « dépêchez-vous, dépêchez-vous, ils vont arriver ! » ; on entendait frapper à la porte, et c'était un père ou une mère qui venait chercher un enfant. Les organisateurs savaient. On les regardait partir et ça a été à toute vitesse. En une heure de temps, presque tous les enfants ont été évacués ; on leur donnait des faux papiers et ils étaient emmenés pour être cachés dans les environs de Lyon. Avec mon beau-frère, Jean-Marie Serreau, on a pris le train et on les a ramenés sains et saufs à Dieulefit. On a alors changé les noms et les âges, si bien que celui qui devait passer le brevet, on avait mal rempli la fausse carte d'identité et on n'avait pas changé l'âge sur la carte : 16 ou 17 ans. Alors le responsable de l'examen a appelé Mlle Soubeyran pour lui dire : « cet enfant est certainement moins âgé que ça, vous avez dû vous tromper ». On était aidé de partout. Je ne parle pas de Jeanne Barnier, la secrétaire de mairie qui faisait des faux papiers, des passeports. Mlle Krafft avait une grande boîte à biscuits, elle l'enterrait le soir dans les plates-bandes, et quand on avait besoin d'une carte, elle la sortait. On aurait pu être attrapé mille fois pour ce qu'on faisait, ça, a marché.

Michelle Soubeyran

J'ai rencontré Jeannette Barnier peu de temps avant sa mort, et elle m'a dit qu'elle se souvenait très bien de son premier acte de résistance. Elle était dans le bureau du maire en train de faire ses écritures. Tout d'un coup, Marguerite Soubeyran arrive, entrouvre la porte : « Jeannette, viens voir ! ». Et sur le palier, elle lui dit : « J'ai une carte d'identité vierge, on va faire un faux, mais il me faut le tampon de la mairie ». « Mais, Mlle Soubeyran, je ne vais pas faire ça ! » « Si on ne le fait pas, cet homme crève ! ». Alors elle est entrée dans le bureau, elle a tamponné. C'était son premier acte de résistance, fait grâce à Marguerite Soubeyran.

Simone Monnier

On n'a jamais été dénoncé, jamais.

Mon rôle particulier à Beauvallon, pendant des années, ça a été la musique et la chorale, la peinture et le modelage, le théâtre. J'ai fait toutes ces matières-là. Et j'ai tenu dur comme fer à avoir une bibliothèque. J'ai apporté tous mes livres, les autres aussi, et on a eu une très belle

bibliothèque, à la fin de la guerre. On a beaucoup chanté de chants révolutionnaires, antiracistes, des chants de révolutionnaires espagnols. On chantait dans toutes les langues.

Xavier Rockenstrocly

Et c'est une tradition qui continue. Il y a une exposition ouverte de travaux d'enfants.

Simone Monnier

Et ça a continué parce que c'était juste.

Intervention de la salle

Et en 68, les élèves de l'école normale de Valence sont venus à Beauvallon pour se ressourcer.

Question de la salle

Pouvez-vous dire un mot de vos relations avec la Roseraie ?

Simone Monnier

M Arcens qui a démarré la Roseraie était professeur ici, avec les grands. Au bout d'un ou deux ans, il est parti fonder la Roseraie. Sa fille et son gendre ont pris la suite. Ils venaient d'ici, on les connaissait très bien.

Andrée Juvet

Moi je voudrais vous parler de M Roché avec les yeux d'une adolescente, de 14 ans, qui au retour de vacances a vu apparaître ce grand monsieur avec des shorts à l'anglaise qui lui tombait sur les genoux, et on nous l'a présenté comme notre nouveau professeur de gymnastique. Le premier jour d'exercices de M Roché en tant que professeur de gymnastique, ça a été de nous emmener vers la campagne, nous faire sauter des ruisseaux, des troncs, grimper aux arbres, passer sous des haies. Après, on nous a expliqué que c'était de l'hébertisme. Il a essaimé les élèves les uns après les autres, et il est revenu au terrain de jeux de Beauvallon avec trois ou quatre gosses qui couraient derrière lui.

Pour moi, M Roché, ça a été presque un personnage de roman. Il nous a fait voyager en nous instruisant sur ce qui se passait à l'extérieur de la France, en nous apportant d'autres civilisations, ce qui nous donnait une ouverture – à nous qui étions des enfants assez protégés par nos parents, et puis c'était la guerre, et si on était là c'était ou pour des raisons de santé ou pour nous mettre à l'abri. Et M Roché nous a offert des fenêtres et ça, c'était magnifique. Ce qui nous fascinait, c'est quand il nous racontait qu'il partait avec son ami les mains dans les poches et quand ils arrivaient dans les villes, les vêtements étaient sales. Alors ils enlevaient tout, ils jetaient tout, ils rachetaient tout. Et ils repartaient. C'était le rêve ! On avait tous envie de partir de cette façon-là ! Et quand je vous entends tous décortiquer M Roché, ça me fait mal au ventre, car je n'ai pas du tout du tout cette vision-là de lui. On savait qu'il écrivait...

Question de la salle

Vous l'avez vu écrire ?

Andrée Juvet

Oui, bien sûr, quand on allait dans sa chambre, il y avait plein de papiers partout. On le voyait écrire, mais c'était son affaire.

Jean Roché

Je suis très touché d'apprendre tout ça car moi j'étais là, mon père était là et il ne s'occupait absolument pas de moi. Et ma mère était à la pension de Beauvallon, elle aurait beaucoup aimé être avec lui. Mais il ne la laissait pas être avec lui. Il m'a quand même donné plusieurs fois... on ne travaillait pas beaucoup dans ce collège... il m'a dit : « si tu n'aimes pas le collège, ne perds pas ton temps, la vie est trop précieuse pour qu'on fasse des choses qu'on n'aime pas » et alors il faisait une partie d'échecs avec moi, c'est le seul contact qu'on avait, et j'ai suivi son conseil toute ma vie.

Andrée Juvet

M Roché, je l'ai rencontré aussi à Paris, j'étais beaucoup plus grande, on allait le voir, boulevard Arago et c'était un accueil absolument fantastique. Il nous offrait le thé, il nous montrait ce que vous avez appelé son cabinet d'amateur, pour nous c'était une collection, c'était pas un ramassis ! On se souvient d'avoir vu des Braque. Est-ce qu'ils étaient en transit chez lui ? C'est possible. Il avait des tas de choses, M Roché. Il y avait la machine à sommeil. Il nous demandait « qu'est-ce que vous voulez voir ? » On ne savait pas, alors il rentrait dans l'autre pièce qui était fermée. On pouvait voir rangés les uns à côté des autres des tableaux. Il en prenait un, l'apportait, le posait sur le chevalet. Et puis il regardait.

Intervention de la salle

La machine à dormir, c'était la machine de Marcel Duchamp.

Andrée Juvet

Oui, c'est ça. On regardait. On avait une profonde admiration pour lui et tout ce qu'il disait... on dégustait. C'était rituel, c'était le thé, la peinture. On dégustait cette peinture comme on dégustait le thé.

Question de la salle

A Beauvallon, il parlait de peinture ?

Andrée Juvet

Non, jamais. A nous les enfants, non. A l'école, Roché racontait des histoires. C'était un raconteur d'histoires. Ses voyages. En Inde par exemple. A la chasse aux tigres où il nous a raconté toute cette chasse très longue, l'attente, le tigre et même le fait qu'il ait refusé de tirer alors que c'était un très grand honneur, mais il avait eu trop peur de le rater !

Conclusion (provisoire)

Entre ces premières Rencontres Jules & Jim et la parution des Actes, du temps (trop) s'est écoulé.

Avec ses nouvelles tristes : Ian McKillop, merveilleusement anglais, le premier à avoir écrit un livre entier sur Roché –*Free Spirits* est consacré à *Deux Anglaises et le Continent*– est brutalement décédé. Carlton Lake aussi, qui a permis que le fonds Roché ne soit pas dispersé, même si Austin reste loin pour les Européens.

D'autres nouvelles sont plus réjouissantes : des études s'ébauchent ici et là, en Allemagne, en Italie, en Russie. Catherine DuToit a achevé la première partie de son travail sur la vie de Roché : c'est un travail d'une précision extraordinaire, qu'aucune difficulté ne rebute, et écrit dans un français très limpide. Pierre Capretz a édité le DVD de sa méthode d'apprentissage à partir de *Jules et Jim*. Anthony Freestone a achevé son polyptyque. Des études sont en cours de réalisation, parfois très avancées, sur Helen (un livre est en préparation), sur le cinéma...

Les ouvrages, les émissions sur Truffaut sont particulièrement nombreux et le DVD *Jules et Jim* a été, par deux fois au moins, vendu avec des journaux grand public.

Anne Vallaeys a publié un récit sur Dieulefit, couvrant la période où Roché y séjournait : *Dieulefit ou le miracle du silence* (Grasset, 2008)

Il sera sans doute nécessaire de nous retrouver très prochainement.

L'association Jules & Jim entend poursuivre sa tâche et profiter du cinquantième anniversaire de la mort d'Henri-Pierre Roché pour organiser de nouvelles rencontres en 2009. Et comme on fêtera les 50 ans du premier long métrage de François Truffaut, l'occasion est trop belle pour qu'elle ne donne pas de nouvelles et riches confrontations.

Association Jules & Jim
58 rue Rochon
F. 69270 Couzon au Mont d'Or
04 72 42 02 09
www.jules-et-jim.net
association@jules-et-jim.net