

Robert Margerit ou l'attraction de l'image

Pierre Auriol

« Le rapport du langage à la peinture est un rapport infini.
Non pas que la parole soit imparfaite, et en face du visible dans
un déficit qu'elle s'efforcerait en vain de rattraper.
Ils sont irréductibles l'un à l'autre : on a beau dire ce qu'on voit,
ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit,
et on a beau faire voir, par des images, des métaphores,
des comparaisons, ce qu'on est en train de dire, le lieu où elles
resplendissent n'est pas celui que déploient les yeux,
mais celui que définissent les successions de la syntaxe. »

Michel Foucault, *Les Mots et les choses*¹

« Si, derrière la fascination, il y a l'image qui manque,
derrière l'image qui manque, il y a encore quelque chose : la nuit. »

Pascal Quignard, *La Nuit sexuelle*²

DANS L'UN des tout premiers livres de Robert Margerit, *Nue et nu*, le narrateur, désirant dresser la chronique de la relation amoureuse entre Axel et Sixtine, les deux protagonistes principaux de ce court roman, fait appel à une image pour restituer la tonalité de leur première rencontre. « Ces mémoires vrais et pourtant si romanesques, note-t-il, débutent comme quelque gravure de Moreau le Jeune, d'après Pater, laquelle pourrait s'intituler "La rencontre dans le parc", n'étaient certains détails anachroniques³ ».

1. Michel Foucault, *Les Mots et les choses - Une archéologie des sciences humaines*, Paris, éd. Gallimard, 1966, p. 25.

2. Pascal Quignard, *La Nuit sexuelle*, Paris, éd. Flammarion, 2007, rééd. J'ai lu, 2009, p. 8.

3. Robert Margerit, *Nue et nu*, Limoges, éd. Le Grenier, 1936, p. 21.

Les quelques lignes qui font suite à ce passage décrivent le spectacle offert par cette gravure et auquel la scène inaugurale vécue par les deux personnages semble renvoyer comme une copie à son modèle. L'image serait donc première et la situation présentée comme effectivement réelle en serait simplement la réplique et ne trouverait finalement son identité profonde qu'à être ainsi confrontée à un original pourtant donné comme partiellement inadéquat. C'est donc de la puissance suggestive d'une image que procède la narration, du moins c'est elle qui lui donne son impulsion première. Le narrateur de *Nue et nu* a cependant pleinement conscience des limites qu'entraîne un tel recours à une donnée exclusivement visuelle. Il indique qu'il aurait voulu donner à la prime rencontre entre Sixtine et Axel plus de réalité et surtout ne pas être conduit à faire appel, ainsi qu'il le dit, «au truchement d'une peinture galante, artificielle et démodée⁴».

Cette scène, pourtant imaginaire, est emblématique des rapports que, écrivain, Robert Margerit nourrit à l'endroit de l'image. Celle-ci, comme le montre ce passage de *Nue et nu*, est lestée d'ambivalence: elle est puissance de suggestion, mais tout en même temps, elle s'accompagne d'une déception. Son pouvoir réside en sa faculté de condenser une multiplicité d'impressions et de sensations alors que, par ailleurs, elle a pour défaut majeur de conduire à l'abréviation, à la simplification lors de la saisie espérée de la trame complexe de situations vécues, en l'occurrence la naissance, avant son plein accomplissement, de la passion amoureuse. L'écriture romanesque, conçue comme puissance d'expansion, viendra alors combler ce manque inscrit nativement au cœur de l'image, en se livrant à l'exploration de toutes les virtualités condensées, comme autant de choses tuées mais pourtant présentes, en son cœur le plus secret.

4. Robert Margerit, *Nue et nu*, *ibid.*, p. 22.

Le fait est, cependant, qu'en dépit du peu de réalité qui lui est accordée, en l'espèce une gravure présentée comme désuète, c'est bien une image qui forme le socle des développements romanesques ultérieurs. Ce lien étroit entre les mots et les images est une constante dans l'œuvre de Robert Margerit. Plus encore, semble être au principe même de sa création d'écrivain. Mais l'image, chez Robert Margerit, ne se cantonne pas seulement aux seules représentations visuelles. Si bien de ses romans font explicitement référence à des œuvres avérées d'artistes nombreux, il est dans l'univers romanesque de Robert Margerit d'autres images, mentales celles-là, telles celles que font naître les souvenirs et qui forment souvent autant de points d'appui dans les tentatives de résolution des conflits, attentes et interrogations vécues par ses personnages.

Ainsi dans *Le Dieu nu*, Bruno, le narrateur, cherchant la cause profonde de la fascination éprouvée pour sa sœur, s'aperçoit que sa mémoire ne lui livre d'elle, de façon récurrente, qu'une seule et même image, celle-ci ayant dès lors la puissance d'un véritable chiffre, « le symbole de son être⁵ » dit-il, qu'il lui faut alors comprendre et conduire à la clarté. L'image, condensation ultime de souvenirs nombreux, tire toute sa puissance de cristalliser ainsi en une unité enfin conquise une pluralité de remémorations flottantes. Dès lors, s'offre la possibilité non pas nécessairement d'apporter une conclusion enfin apaisée aux hantises qui habitent l'esprit du narrateur mais au moins celle de le contraindre à se confronter à la rigueur dépouillée d'une représentation à laquelle, estime-t-il, il se devra de faire face pour donner des contours plus nets aux troubles qui le taraudent. L'image, en ce sens, n'est pas dotée d'un pouvoir d'élucidation moins grand que celui qu'on serait tenté, s'agissant d'un

5. Robert Margerit, *Le Dieu nu*, Paris, éd. Gallimard, 1951, p. 83.

écrivain, d'accorder aux mots. Images et mots, du point de vue de l'économie subjective des personnages mis en scène par Robert Margerit, occupent des places relatives et ne sont pas entendus selon une hiérarchie où une forme d'expression serait finalement plus digne de considération que l'autre.

S'il fallait en apporter la preuve, et cette fois en s'attachant à la façon dont travaillait Robert Margerit, les dessins et croquis que, dans le moment même de l'écriture, il déposait dans les marges de ses manuscrits, en témoigneraient hautement. Ces notations graphiques – rapides dessins au trait, esquisses aquarellées – telles qu'elles apparaissent en particulier dans les manuscrits de *Mont-Dragon* et du *Dieu Nu*⁶, interpolées dans le cours même du tracé de l'écriture, forment des moments de suspension dans la progression de la narration par la survenue en présences visibles de paysages ou, plus souvent, de personnages décrits et individualisés au préalable par la grâce d'une ébauche plastique. De sorte que ces esquisses constituent aussi le moyen de préciser ou d'infléchir, lors de son élaboration, le cours même du récit. Souvent, en effet, Margerit accompagnait ses notations plastiques de commentaires rapides, sortes de didascalies rapidement consignées lui ayant permis de déployer plus avant le théâtre de son imaginaire.

*

* *

C'est peu de dire que Robert Margerit a, de façon permanente, éprouvé une attraction forte, passionnée pour l'image. Dans une notice couvrant la période allant de 1910, date de sa naissance, à 1950, année de parution

6. Conservés respectivement au siège de l'Association des Amis de Robert Margerit, à Isle, et à la Bibliothèque Francophone Multimédia de Limoges. Tous mes remerciements à Étienne Rouziès, conservateur d'état, responsable du pôle Limousin & Patrimoine à la Bfm et à Myrtille Monédière, de l'Association des Amis de Robert Margerit, qui m'ont permis de consulter, tout à loisir, chacun de ces deux manuscrits.

de *Par un été torride*, il indique que son adolescence se partageait entre un goût prononcé pour la lecture et aussi pour le dessin et la peinture, sans compter, précise-t-il de façon significative, pour toutes sortes d'activités requérant une certaine maîtrise de la main. « Je dessinais, rappelle-t-il, faisais de l'aquarelle, essayais de modeler, me livrais à toutes sortes de travaux manuels (installations électriques, etc...). Pendant des vacances, précise-t-il, mon père m'avait fait travailler pendant trois mois chez un menuisier et, une autre année, pendant trois mois chez un relieur⁷ ». Cette passion ne s'est jamais démentie et si l'écriture allait rapidement occuper une place prépondérante, Robert Margerit continua de s'adonner avec constance au dessin, à la peinture et au modelage. Il indique, dans la même note, qu'arrivé à Limoges pour entreprendre des études de notariat, et alors même qu'il commence à écrire pour des revues locales, il continue de travailler le dessin et la peinture, notamment en suivant régulièrement des séances de modèles vivants : « je continue à peindre d'après le modèle⁸ ». C'est là une précision d'importance : en effet, dessiner et peindre ne peuvent se concevoir selon lui, comme il en fera la démonstration dans une étude consacrée au peintre et graveur Alméry Lobel-Riche⁹, que dans un rapport de confrontation à la réalité, tout particulièrement à celle incarnée par un être de chair et alors même que la main tente de retranscrire les surprises et les émerveillements provoqués par la vivante présence d'un corps dénudé.

Lors d'un entretien, Robert Margerit confie à son interlocuteur qu'adolescent, il avait songé à devenir peintre et que plus tard, et alors que le Prix Renaudot et le Grand

7. Robert Margerit, « Notice bio-bibliographique (1910-1950) », in *Cahiers Robert Margerit* n° 1, Mortemart, éd. Rougerie, 1992, p. 55.

8. Robert Margerit, *ibid.*, p. 57.

9. Robert Margerit, *Lobel-Riche, peintre, graveur, illustrateur*, Paris, éd. Le Livre de Plantin, 1946.

Prix du roman de l'Académie française avaient réussi à lever, au moins partiellement, les inquiétudes qui ne cessèrent de l'habiter sur les qualités réelles de son travail d'écrivain, il notait, quant à lui-même, la permanence tenace de cette passion première. « On ne soulignera jamais assez, affirme-t-il, combien le fait d'avoir aimé et pratiqué la peinture a eu d'influence dans mes livres, aussi bien sur la forme descriptive que sur l'atmosphère générale ». Et d'avancer en une conclusion abruptement assénée : « je suis un visuel bien plus qu'un intellectuel. En écrivant, je cherche à peindre¹⁰ ».

Dessiner, peindre ne sont donc pas de feintes passions, d'aimables passe-temps sagement pratiqués au titre du délasserment. Bien au contraire, la tension entre le mot et l'image, entre le dit et le vu, entre donner à lire et donner à voir sous-tend de façon permanente la création romanesque de Margerit. D'une infinie attention, l'ouvrage qu'il consacre à Alméry Lobel-Riche¹¹ souligne le regard plein d'amitié porté sur l'œuvre peint et gravé de cet artiste. Non seulement, peut-on supposer, à cause de la convergence de leurs goûts en matière de création littéraire, Lobel-Riche ayant réalisé des éditions rares d'œuvres de Baudelaire, Maupassant, Stendhal, Barbey d'Aureville, Edgar Poe ou encore de *La Fille aux yeux d'or* de Balzac et du *Journal d'une femme de chambre* de Octave Mirbeau, soit autant d'écrivains et d'œuvres, qu'entre bien d'autres, Margerit rêvait. Mais aussi parce que cette étude plaçait finalement Margerit devant l'impératif de restituer par le truchement des mots ce qu'il considérait comme pleinement accompli par un artiste usant des moyens de l'image. Cette amitié, d'ailleurs, ne fut pas démentie puisque la traduction du latin que fit Margerit

10. « Robert Margerit, romancier et historien de l'exigence », entretien avec René Morichon, in *Limousin Magazine*, n° 89, novembre 1968, p. 24.

11. Robert Margerit, *Lobel-Riche, peintre, graveur, illustrateur* - Étude critique, op. cit.

du *Cantique des cantiques*¹² fut publiée l'année suivante, en 1947, accompagnée de pointes-sèches de Lobel-Riche.

Pour autant, cette empathie ne versa pas dans l'éloge inconditionnel, sans nuance ni précision. Bien des pages de cette étude soulignent combien Margerit se montre attentif à la genèse de chacune des gravures de Lobel-Riche, essaye d'entrer dans l'intelligence des choix et des décisions qui accompagnèrent le travail d'un artiste qu'il répugne à considérer comme un simple illustrateur. Dès cette période d'ailleurs, Margerit affiche des positions qui seront reprises et amplifiées, non sans parfois trouver les accents de l'agacement du polémiste, dans les très nombreux articles qu'il consacrera dans *Le Populaire du Centre* aux problèmes posés notamment par l'adaptation cinématographique d'œuvres littéraires et plus largement aux questions touchant aux relations entre l'écriture et l'image. Ses convictions sont, sur ces points, déjà fermement établies : si, en effet, les gravures de Lobel-Riche ne sont pas des illustrations des œuvres littéraires en vis-à-vis desquelles elles sont placées, c'est parce qu'elles en forment, sans leur être subordonnées, les contrepoints visuels conduisant par leur scansion propre à une intelligence nouvelle de l'écrit. En ce cas, l'alliance des mots et des images propose une création neuve dans laquelle l'artiste n'est pas inféodé à l'écrivain.

*

* * *

Cette étude, la seule de cette ampleur consacrée par Margerit à la création plastique, lui permet d'exposer ses conceptions sur la question maintes fois débattue des mérites respectifs des arts de l'image d'une part et ceux du langage d'autre part. Selon lui, l'une des particularités,

¹² *Le Cantique des cantiques*, traduit du latin par Robert Margerit, pointes sèches de Alméry Lobel-Riche, Paris, éd. du Livre de Plantin, 1947.

pour ne pas dire l'une des supériorités, des premiers réside en ceci qu'une image a le pouvoir d'abrèger dans l'instantanéité d'une vision ce que les mots, contraints par fatalité de ne donner à voir et entendre que progressivement, risquent d'édulcorer et d'affadir: «[...] la plume, engluée dans la lourde matière des mots, écrit-il, ne peut se permettre les audaces volantes de la pointe. La phrase, par le seul fait de sa nature démonstrative, insiste dangereusement, et non sans sottise souvent, alors que le bonheur ailé du dessin sauve tout à force d'esprit, d'élégance de tendresse ironique¹³». Pesanteur des mots engoncés dans l'arbitraire de leur relation aux choses, vivacité aérienne du dessin surgissant du tracé vif-argent du stylet du graveur qui, taillant dans la matière de la plaque de cuivre ou d'étain, reste en rapport de contiguïté, de continuité, de convenance avec ce qu'il représente. Chair pour chair. Et effectivement, Margerit parle plus loin de la «substance charnelle de la gravure qui a, elle aussi, son grain, son teint et ses frissons» avant de soutenir, filant une métaphore limpide, que «la peau, rose et sensible, du cuivre se laisse longuement palper, patiner, égratigner et garde la trace non des bleus mais des noirs de cet amour¹⁴».

Dessiner, peindre, c'est donc faire advenir à la visibilité les présences tangibles des êtres et des choses que les mots, tout à leurs laborieux efforts, ne parviendront tout au plus qu'à suggérer. Pire encore, leur turbulence perpétue le désordre, ne fait qu'entremêler plus avant l'écheveau inextricable de situations vécues auxquelles, se confiant à eux, on espérait pouvoir mettre bon ordre. Bruno, le narrateur du *Dieu Nu*, saisi par la pureté, la précision, l'acuité sans ombre d'un paysage de neige en compare la blancheur intacte à celle, opaque et offensante, de la page

13. Robert Margerit, *Lobel-Riche, peintre, graveur, illustrateur - Étude critique*, op. cit., p. 36-37.

14. Robert Margerit, *ibid.*, p. 54.

sur laquelle il tente vainement de consigner quelques réflexions avant de constater dans l'amertume que «les mots n'ont pas ce pouvoir de conjuration magique qu'on leur prête», que «la page écrite est un crible à travers lequel la vie passe», avant de conclure, désabusé: «il ne reste qu'une boue noire¹⁵».

Pour autant, l'image n'est pas exempte de toute insuffisance. Certes, elle se saisit de la réalité pour la conduire abruptement à la visibilité. De là, bien évidemment, son efficacité, concède Margerit, mais celle-ci reste sans réelle subtilité et précision, contrairement au fruit du travail de «l'écrivain [qui], lui, a la possibilité de décrire non seulement une scène ou un paysage, mais aussi toutes les nuances des sentiments éprouvés par les acteurs de cette scène ou par les spectateurs de ce tableau¹⁶».

Dès lors, ce serait au cinéma de réaliser cette convergence, plus encore cette correspondance des arts espérée par Étienne Souriau¹⁷. Art de la parole et art de l'image, le cinéma pourrait en effet permettre de réaliser la synthèse entre différents moyens d'expression et contrecarrer les déficits de l'un par les qualités de l'autre. Dans les notes qu'il consigna parallèlement à l'écriture de son œuvre en quatre tomes, *La Révolution*, Margerit se demande, déplorant la «pauvreté de l'écriture», comment «faire voir» au lecteur «quand on n'a que les mots pour dessiner, pour peindre¹⁸». Et, notant que «la peinture rend les formes et les couleurs, mais ne donne pas le mouvement, [que] l'écriture donne le mouvement, mais ne figure pas les formes et les couleurs», il en arrive à la conclusion que «le seul art parfait, complet serait le cinéma¹⁹». «S'il

15. Robert Margerit, *Le Dieu nu*, op. cit., p. 92-93.

16. Robert Margerit, «Littérature et cinéma», article, *Le Populaire du Centre*.

17. Étienne Souriau, *La Correspondance des arts*, Paris, 1947, rééd. Flammarion, 1995.

18. Robert Margerit, *Le journal de la Révolution – Le cheminement harassant de la création, Histoire d'une roman*, Préface de Roger Kenette, éd. Les Amis de Robert Margerit, Charles Lavauzelle, 2001, p. 54.

19. Robert Margerit, *ibid.*, p. 54.

n'était pas le cinéma», ajoute-t-il en une restriction de taille, voulant dire vraisemblablement par là que, images ou mots, devant la profusion du réel, le langage, quelle qu'en soit la substance, toujours, sera en défaut.

De fait, Margerit s'est vivement intéressé au cinéma au point de lui consacrer plusieurs dizaines d'articles. Mais, de façon significative, c'est sur la question de l'adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire qu'il revient souvent. Or s'il n'a, par exemple, que des éloges à adresser au film de Louis Malle *Zazie dans le métro*, il se montre souvent impitoyable avec certains cinéastes qui se risquèrent à porter à l'écran une œuvre littéraire, tel Vadim adaptant *Les Liaisons dangereuses* de Laclos. Une pure « imposture²⁰ », écrit-il de ce film. À cela plusieurs raisons, dont une déterminante. Si, contrairement à celui de Roger Vadim, le film de Louis Malle trouve grâce à ses yeux, c'est parce que celui-ci réussit, en usant du langage propre au cinéma, à donner de l'œuvre de Queneau un *équivalent* et non une simple copie servile: « en vérité, il (Louis Malle) nous a donné une œuvre qui se juxtapose à celle de Queneau, mais qui n'en est pas moins une véritable création²¹ ».

Robert Margerit a donc sur une question déjà débattue dans l'Antiquité grecque mais toujours d'une bien vivante actualité, celle du parallèle des arts, le *paragone delle arti* de Vinci²², des vues bien arrêtées: s'il est concevable et même souhaitable de faire se rencontrer différents domaines d'expression, ce ne peut être au détriment d'aucun. Chaque forme d'art ne trouve son plein accomplissement qu'en se maintenant dans l'intelligence concrète des données qui lui confèrent son identité propre. Ainsi dira-t-il du cinéma

20. Robert Margerit, « Littérature et cinéma », article, *Le Populaire du Centre*, 17 septembre 1959.

21. Robert Margerit, « Un bon mariage », article, *Le Populaire du Centre*, 3 janvier 1961.

22. Léonard de Vinci, « Le Paragone ou parallèle des arts », in *Traité de la peinture*, textes traduits et présentés par André Chastel, Paris, éd. Berger-Levrault, 1987, p. 79-106.

qu'il a aiguïté la sensibilité des modernes au point de faire accéder à une compréhension nouvelle des images. Il remarque par exemple que « le blanc et le noir, à l'écran, nous ont appris à apprécier la qualité d'une image, considérée en elle-même, abstraction faite de toute contingence anecdotique²³ ». Dans le même article, il montre combien l'affirmation consistant à dire que « le propre du cinéma, c'est le mouvement²⁴ » doit être entendue au-delà de la banalité d'un simple truisme puisque certaines œuvres littéraires, celle de Blaise Cendrars notamment, s'en trouvèrent profondément marquées.

On le voit donc : de telles remarques obligent à nuancer les appréciations portées sur Robert Margerit. Lui qu'on pourrait considérer, non sans raison parfois, comme le tenant d'une sorte d'aristocratie du goût, lui qui se montra si singulièrement réservé quant aux bienfaits de la Révolution française²⁵ est en réalité, sur bien des plans, un moderne – pleinement. Ses considérations rejoignent, par exemple, bon nombre des remarques avancées par Robert Bresson qui, opposant le *cinéma*, simple avatar du théâtre filmé, au *cinématographe*, considéré dans sa dimension novatrice d'une création combinant une écriture d'images et de sons, disait qu'un film, fruit d'un travail de montage, n'atteint à sa dimension véritable que si l'on est dans la claire conscience que les « images, comme les mots du dictionnaire, n'ont de pouvoir et de valeur que par leur position et relation²⁶ » et non pas dans une bien illusoire captation, sans médiation aucune, de la réalité.

Celle-ci, en effet, ne se laisse approcher qu'en considérant lucidement la fracture séparant les mots des choses, les images de ce qu'elles tentent de donner à voir. C'est

23. Robert Margerit, « Influence du cinéma », article, *Le Populaire du Centre*.

24. Robert Margerit, *ibid.*

25. Sur ce point, voir « Robert Margerit, romancier et historien de l'exigence », entretien avec René Morichon, art. cit., p. 28.

26. Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, éd. Gallimard, p. 17.

pourquoi, d'ailleurs, les arts, insiste Robert Margerit, sont voués à « traduire » et « transposer » : « puisque la réalité m'échappe, dit le peintre, et qu'il me faut la transposer, c'est de cette transposition qu'il me faut faire une œuvre d'art²⁷ ». Dès l'instant où « copier le modèle [n'aurait servi] à rien qu'à produire un fac-similé sans vie », il s'agissait, pour Lobel-Riche, d'arrêter « le choix des moyens de traduction » pour restituer la « magnificence des lignes et des matières » d'un corps et la réduire, pour l'exprimer, « en ombres et en lumières, en courbes concaves et convexes²⁸ ».

Présenter les choses ainsi, c'est aller bien au-delà de banales considérations techniques mais formuler à quelles conditions une œuvre d'art, tout en donnant à voir, expose aussi les tonalités propres à un regard singulier qui ne trouve à se manifester que dans le respect de ce que Margerit appelle les « conventions », soit, pour le dire autrement, créer à partir des données qui confèrent identité et unité à un moyen d'expression particulier. Si les travaux de Lobel-Riche, dont les thèmes en sont pourtant proches, n'ont que fort peu à voir avec la « grivoiserie » et la « perversité » des réalisations « péniblement libertines³⁰ » de Félicien Rops, c'est parce qu'ils se tiennent, avec les moyens offerts par la gravure, devant la surprise renouvelée de réalités dont la beauté suffocante coupe court à toute forme de bavardage. Aussi, même si jamais il ne leur donna une forme systématique, les remarques avancées par Margerit dessinent-elles non seulement les contours d'une esthétique mais aussi, indissociablement, une manière d'être au monde.

27. Robert Margerit, « Comme toutes les formes de l'art, la peinture ne peut exister que grâce à des conventions », article.

28. Robert Margerit, *Lobel-Riche, peintre, graveur, illustrateur- Étude critique, op. cit.*, p. 21.

29. Robert Margerit, « Comme toutes les formes de l'art, la peinture ne peut exister que grâce à des conventions », art. cit.

30. Robert Margerit, *ibid.*, p. 30 et 31.

*

* *

Car cette ligne de fracture qui court entre le langage et le réel et qui oblige, sitôt qu'il s'agit d'exprimer, à transposer est aussi cette blessure intérieure qu'évoque avec une belle concision Alain Jouffroy écrivant que « l'espace qui sépare les mots des choses nous coupe en deux³¹ ». Nous sommes contraints au langage et le langage contraint : parler, montrer, donner à entendre diffracte l'unité du sentir en autant de données visuelles, sonores, tactiles, olfactives et kinésiques à quoi fait écho la diversité des arts et leur impossible unité. Et cette séparation au plus intime dit aussi la distance de soi à soi, de soi au monde, de soi aux autres et que rien ne saurait combler. Pas même, pour les mieux goûter, l'abandon consenti à la luxuriante sensualité du monde, pas même la rencontre effusive des corps.

Si Margerit oppose au cogito de Descartes la virulence de la certitude selon laquelle « je suis parce que je sens³² », c'est là beaucoup plus l'expression d'un impératif, celui d'une quête à entreprendre, que le constat d'une réalité existentielle dont on pourrait disposer à sa guise. En effet, comme le pressent, avant de sombrer définitivement, l'un des personnages du *Château des Bois-Noirs*, être dans la capacité d'aimer une femme, « être dans l'ivresse de boire à ses sources, de tenir dans les mains ses beaux fruits de chair et de mordre à sa peau de fleurs, de feuilles, de collines bleues³³ », s'abandonner à cette force d'expansion qu'offre « le lien puissant de la sensualité qui attache au monde », ce

31. Alain Jouffroy, *L'Espace du malentendu*, Paris, éd. Christian Bourgois, 1987, p. 56.

32. Robert Margerit, *Le Château des Bois-Noirs*, Paris, éd. Phébus, 1987, rééd. Club France Loisirs, 1989, p. 101.

33. Comment, ici, ne pas songer à Cézanne?: « Je voudrais, comme dans *Le Triomphe de Flore*, marier des courbes de femmes à des épaules de collines, comme dans *l'Automne* donner à une cueilleuse de fruits la gracilité d'une plante olympienne et l'aisance céleste d'un vers de Virgile ». (Joachim Gasquet, in *Conversations avec Cézanne*, éd. établie par P. M. Dorian, Paris, éd. Macula, 1978, p. 150).

serait, en définitive, espérer « rendre la terre habitable » et « échapper au démon de la mort³⁴ ».

Mais c'est là une bien tenace rêverie, en grande partie irréalisée et en tout cas vouée à l'échec comme le montrent bien des personnages de Margerit qui voient leurs attentes et impatiences se conclure ou par la mort ou par l'acceptation amère d'une vie reprise dans les rets des conventions. Cependant, tout comme l'amour, l'art est la marque d'une espérance maintenue. Ce qui lui donne sens et le justifie est qu'il ouvre la voie à un possible salut que ce sceptique lucide n'est pas loin cependant d'entendre dans son acception religieuse³⁵. Ainsi Robert Margerit peut-il dire de Lobel-Riche qu'« il trouve dans la beauté physique une universelle rédemption³⁶ » et, plus loin, que son œuvre est un hymne à la « sensualité rédemptrice et salvatrice³⁷ ». Comme le suppose bien trivialement l'un des personnages de *L'Idiot* de Dostoïevski, ce n'est pas là une de ces « idées folâtres » dont se serait rendu coupable le prince Michkine qui déclarait que seule « la beauté sauvera le monde³⁸ ». En effet, une telle dimension accordée à l'art, qui n'est pas sans évoquer la formule restée célèbre de Malraux selon laquelle « l'art est un anti-destin³⁹ », exprime la plénitude d'un engagement. Mais cette apparente similitude ne saurait faire oublier qu'attendre de l'art *salut et rédemption* n'a que peu à voir, en réalité, avec la conception d'un art adossé au constat de la finitude humaine et expression

34. Robert Margerit, *Le château des Bois-Noirs*, op. cit., pp. 148-149.

35. « [...] l'individu qui a profondément le sens de l'humain se sent fini au milieu de l'infini auquel il aspire, sans y pouvoir atteindre. La formule "l'être et le néant" n'a aucun sens. Il faut dire : "l'être et l'infini". Et cela fixe dramatiquement les limites de nos pouvoirs ». (Robert Margerit, in « Robert Margerit, romancier et historien de l'exigence », entretien avec René Morichon, art. cit., p. 29).

36. Robert Margerit, *Lobel-Riche, peintre, graveur, illustrateur - Étude critique*, op. cit., p. 28.

37. *Ibid.*, p. 51

38. Dostoïevski, *L'Idiot*, trad. Albert Mousset, Paris, éd. Gallimard, 1953, rééd. coll. Folio, T. II, p. 103.

39. André Malraux, *Les Voix du silence - La Monnaie de l'absolu*, Paris, éd. Gallimard, 1951, p. 637.

dès lors d'une révolte de portée métaphysique: « tout art est lutte contre le destin, contre ce que la conscience porte d'indifférent à l'homme et de menaçant pour lui: la terre et la mort⁴⁰ ».

*

* * *

À révolte, Margerit préfère le consentement, plus encore l'acquiescement. Car si, en une équation fort classique, Margerit pose que la fin de l'art est la manifestation du beau, reste que ce beau n'a rien d'éthéré. Il est l'expression la plus haute du lien sensible qui unit au monde, il repose dans le chatolement des couleurs, dans l'infinie variété des textures et des lignes du paysage, il se révèle dans l'étrangeté d'un visage et, enfin, dans la magnificence souveraine d'un corps féminin. C'est à la force d'attraction exercée par le sensible, par cette dimension d'un visible si vivement incarné que souhaitait répondre Margerit en peignant et sculptant. Mais il lui a fallu admettre qu'il resterait, quant à la peinture et à la sculpture, un amateur à l'instar de Gustave, l'un des personnages du *Château des Bois-Noirs*, doté certes d'un réel talent, au point de pouvoir réaliser des portraits dignes de Clouet mais qui, « incapable de travailler d'après nature », était voué à ne dessiner et ne peindre « qu'en copiant⁴¹ ».

Apprécier les réalisations plastiques de Robert Margerit à partir de considérations strictement esthétiques n'aurait guère de sens. Ses vues paysagères tout comme ses portraits, ses peintures et ses figurines modelées représentant des corps féminins relèvent en fait, dans la majorité des cas, de la citation, volontaire ou involontaire: de Toulouse-Lautrec, Degas, Rouault, Van Dongen, Courbet ou encore de Jules Pascin. Situer avec précision la nature de ces

40. André Malraux, *Psychologie de l'art - La création artistique*, Genève, éd. Skira, 1948, p. 144.

41. Robert Margerit, *Le château des Bois-Noirs*, op. cit., p. 65.

emprunts serait tout à la fois un exercice fastidieux et bien vain car il s'avèrerait incapable de rendre compte des motifs qui conduisirent Margerit à se placer ainsi sous l'emprise de l'image alors même que l'écriture était devenue cela seulement qui comptait. Même si certains de ses dessins font preuve d'une réelle habileté, telle la figuration d'un nu allongé en un vigoureux raccourci ou encore la dextérité avec laquelle une ligne livre dans son épure l'image d'un corps dénudé, même si quelques-uns de ses collages sont des réussites assez étonnantes, ces travaux n'auraient d'intérêt qu'anecdotique s'ils n'étaient pas mis en relation avec le versant essentiel de son œuvre : son travail d'écrivain.

En effet, les réalisations peintes et sculptées de Margerit reviennent souvent sur les mêmes motifs et reprennent de façon assez répétitive les mêmes modes de composition. En dehors des portraits, la figuration du corps féminin répond à des constantes : partiellement ou totalement dévêtus, les corps sont souvent campés de face, dévoilant effrontément leur plus secrète nudité ou encore, vus de trois-quarts arrière, ils sont saisis selon une contre-plongée venant souligner l'abondante générosité de leurs chairs dénudées. Sans compter que ces mises en scène reconduisent un cliché tenace qui voudrait que la nudité exposée serait d'autant plus excitante et savoureuse qu'elle le serait, en un jeu combinant perversément élégance et crudité, de jeunes femmes d'un milieu « aisé » comme le montrent certains détails vestimentaires et certaines caractéristiques des intérieurs dans lesquels elles sont figurées. Ces dessins et peintures laissent aussi entendre que c'est avec une tranquille assurance que ces jeunes femmes, plutôt figurées dans la splendeur de la maturité, offrent leur nudité à la contemplation. Debout, robe relevée et dévoilant d'un geste volontaire leurs *obscenae partes*,

inclinées vers l'avant pour mieux présenter la suave rotondité de leur postérieur, dépoitraillées pour offrir à la vue, comme le disait Rousseau de madame de Warens, le double «contour d'une gorge enchanteresse⁴²», elles semblent, dans un bel élan volontaire, se livrer sans retenue aucune à l'avidité du regard.

Sans nul doute, il s'agit ici d'une mise en scène fantasmatique de l'érotisme masculin, du moins de celui ordinairement tenu pour tel. Cette impression est d'autant plus soulignée qu'en dehors des images où, en un *topos* érigé en loi du genre, elles braquent en un mouvement de défi effronté leur regard sur celui du spectateur, elles sont souvent plongées dans une sorte d'état indécis, oscillant entre éveil et sommeil, yeux clos ou à demi clos. Ce retrait alangui et rêveur, coupant court à la réciprocité des regards, les installe dans une passivité qui devient le gage de leur adhésion sans ombre à la façon dont on les perçoit : il n'y aurait donc d'autre mode de l'*Éros* que le masculin⁴³. C'est finalement lorsque Margerit en vint à se caricaturer lui-même, dans une outrance exubérante et joyeuse, qu'il échappa à la pesanteur des conventions. Inscrits à l'intérieur du genre codifié de l'imagerie licencieuse où la règle veut que libre cours soit laissé aux poncifs et aux stéréotypes,

42. Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, Livre II, Paris, éd. Gallimard, coll. La Pléiade, œuvres complètes, T. I, 1959, p. 49.

43. La figuration de la femme plongée dans un état de demi-sommeil est l'un des traits essentiels de la peinture des artistes italiens réunis, entre les deux guerres, autour de la revue *Valori Plastici* et du mouvement *Novecento*. «Jamais [...], écrit Fanette Roche-Pézarid, les images du repos, du sommeil, des yeux fermés (*le mysticisme au sens propre* dit Carrà) n'ont été si nombreuses, si ce n'est peut-être, dans la peinture symboliste et chez les préraphaélites. Paupières baissées, les visages opaques peints par Carrà, De Pisis, Casorati, Funi, Marussig, Gudi, Tozzi, traversent l'histoire de leur temps, suspendus dans une immobilité à la limite de l'angoisse et de l'indifférence». (Fanette Roche-Pézarid, «Valori Plastici et Novecento», in *Les réalismes - 1919-1939*, Paris, éd. du Centre Georges Pompidou, 1980, p. 58). La représentation, sur un mode voisin, par Margerit de ses *Muses inquiétantes*, pour reprendre le titre d'une œuvre de De Chirico, est une indication qui, développée, devrait contribuer à rendre compte du mixte de modernité et de classicisme qui caractérise son œuvre.

les dessins de *La Vie publique et privée*⁴⁴ sont, par leur facture qui d'ailleurs n'est pas sans rappeler celle de Aubrey Beardsley, en étroite congruence de forme et de contenu avec le texte calligraphié qu'ils illustrent et font preuve d'une réelle prouesse quand ils se déploient en calligrammes célébrant la réconciliation enfin réussie des images et des mots.

*

* *

Autrement significatives sont les esquisses et notations graphiques qui parsèment les marges des manuscrits laissés par Margerit car, en ce cas, la relation entre les images et les mots devient le creuset où s'élabore la construction romanesque. Faire recours à l'image revient à suppléer la déficience des mots et permet par exemple, plus encore que ne saurait le faire un nom propre, l'individualisation et l'identification d'un personnage. Ainsi un dessin figurant le visage de Lucien, le protagoniste central de *La Terre aux loups*, est accompagné d'un commentaire reprenant pour l'essentiel ce que livre l'image: «l'œil pâle, la mâchoire inférieure un peu lourde portée légèrement en avant. Une tête assez rectangulaire. Nez hardi. Une certaine ironie dans la lèvre». La notation graphique est donc le moyen d'incarner, de rendre visible mais aussi d'inférer des traits du visage quelques-unes des composantes psychologiques à même de particulariser un personnage. Une autre esquisse, disposée dans les marges du manuscrit de *Mont-Dragon*, représente madame de Boismênil, nue et vue de dos, retirée dans l'intimité de sa chambre. Aux quelques mots qui restituent la situation décrite par l'image, font suite ces remarques, expression du retour réflexif opéré par l'auteur à l'endroit de son personnage: «Un beau fruit mûr, mais velouté encore, et tout plein de souplesse. Comment avait-

44. Robert Margerit, *La Vie publique et privée*, sortie, Mortemart, éd. Rougerie, collection «La porte ouverte», 1949.

elle pu imaginer que la vieillesse fût déjà là». Et pour finir, en une amorce de narration, quelques brèves indications : « elle se tourna un peu, se cambra en s'étirant, fit glisser ses mains à plat au long de sa taille ».

La description d'une situation peut aussi procéder d'une évocation picturale. Un dessin, tout en ombres et clartés diffuses, montre Violette, l'un des personnages de *La Terre aux loups*, allongée nue sur un lit au beau milieu d'un grand remuement de draps froissés. Elle vient de rencontrer Lucien et avec une belle ardeur, elle, désirant « célébrer la fin du règne de la mort » dans lequel la succession d'amours malheureuses l'avaient plongée, lui, cherchant « à noyer ses regrets, son désespoir » après la défaite de Waterloo et la ruine du monde qui l'avait jusque là construit, ils s'étaient étreints. Margerit note en marge du dessin représentant cette scène : « elle était allongée sur le lit à peu près dans la position que Manet donnerait, cinquante ans plus tard, à son Olympia ». Puis, pour résumer l'impression suscitée en lui par son esquisse – et par le souvenir de l'œuvre de Manet – il note, en un premier segment de narration : « sa nudité pâle rayonnait dans l'ombre qui envahissait la chambre ». Cette courte notation, transformée et amplifiée, donne dans le roman : « [...] peu à peu, les grondements s'éloignèrent. Une pluie fine, rafraîchissante, succéda aux cataractes. La lumière revenait. Un rayon de soleil s'allongea jusqu'à l'alcôve, atteignit la jeune femme qui somnolait, moite, les membres épars [...] »⁴⁵. En ce cas précis, c'est une image, rappelant allusivement une peinture, qui ouvre l'espace des mots.

Dans le manuscrit du *Dieu nu*, un dessin, représentant un jardin ouvert sur une vaste étendue champêtre disposée en retrait de deux vasques délimitant l'amplitude du champ visuel, conduit le regard vers la profondeur des lointains.

45. Robert Margerit, *La Terre aux loups*, Paris, éd. Phébus, 1986, rééd. Club France Loisirs, 1988, p. 124.

« Ici, est-il consigné dans le voisinage de cette esquisse, commencerait une sorte de deuxième partie ». À quoi Margerit, en une sorte d'injonction adressée à lui-même, ajoute : « changement général des positions des divers personnages entre eux ». Borne érigée à un moment crucial de la construction romanesque, l'image tout à la fois récapitule et s'impose comme repère dans la progression de la narration.

Le voir prédispose donc au dire, en forme même la condition de possibilité. L'image, en ce sens, est la donnée matricielle à partir de laquelle l'imagination romanesque est à même de se déployer ; elle est inchoative, se propose dans le bonheur des commencements, alors que les mots ne surviennent, irrémédiablement, que dans la lourdeur de l'après-coup : malédiction du langage auquel cependant on ne peut se dérober.

Mais il y a plus : un dessin permet de corriger, d'amender et préciser la construction des différents personnages. Margerit confia, lors d'un entretien, qu'il comprit pourquoi finalement il écrivait des romans : « à la seule fin de créer des personnages, (de) découvrir les êtres, les approcher peu à peu, se les représenter, vivre dans leur intimité la plus secrète, entretenir avec eux un commerce que les frontières du livre où ils prennent place sont loin de limiter⁴⁶ ». En effet, « chacun de nous est un peuple (et) quand l'ordre y règne c'est que l'on a étranglé les opposants⁴⁷ ». Concevoir chacun de ses personnages comme constituant, à soi seul, un peuple, c'est dire combien, écrivant, il convient de laisser une large part à la complexité.

En ce sens, figurer par le moyen de l'image un personnage, loin d'en livrer seulement les contours dans

46. « Robert Margerit, romancier et historien de l'exigence », entretien avec René Morichon, art. cit., p. 24.

47. Robert Margerit, cité par Philippe Brunetière, « Robert Margerit romancier de l'avidité », in *Livres de France*, n° 7, août-septembre 1964, p. 7.

une sorte de transparence immédiate, a la vertu d'en grandir l'énigme. Apercevant, un soir, sa sœur Marité se préparant à sortir, Bruno constate que cette situation se cristallise en lui dans le précipité d'une image: « elle prenait ce relief troublant qui, dans les tableaux peints en trompe-l'œil, fait jaillir les objets hors du cadre ». Et, commentant cette apparition, il ajoute: « ils viennent inquiéter notre conscience alertée par cette acuité surnaturelle, mais l'esprit reste impuissant devant leur énigme⁴⁸ ».

Les images ne sont donc pas univoques. Considérées comme purs artefacts, elles ont certes la capacité de rendre sensible, de porter à l'évidence de la présence. Cependant le rapport instauré par l'image aux choses est parfois si étroit que la réalité semble empiéter sur l'espace immatériel qu'elles sont pourtant. Plus profondément, Merleau-Ponty disait du monde du peintre qu'il est « un monde visible, rien que visible, un monde presque fou, puisqu'il est complet n'étant cependant que partiel⁴⁹ ». S'explique ainsi l'étrange fascination exercée par certaines images. Ce n'est pas là un paradoxe: une image n'est pas seulement une mince pellicule immatérielle posée comme un écran entre le regard et les choses; elle est aussi cette épaisseur troublante et intrigante qui opacifie une réalité que l'abstraction des mots, se confiant à la logique par trop rationnelle de l'ordre des causes et des effets, n'aurait pu qu'imparfaitement restituer.

Oscillant entre transparence et opacité, l'image est alors ce puissant ressort qui permet de rêver les personnages imaginés par le romancier, qui permet de les situer dans leur possible devenir au point que, détachés de leur auteur, ils donnent l'impression d'avoir la faculté de vivre de façon autonome leur destin propre. Un croquis, hâtivement griffonné dans la marge du manuscrit de

48. Robert Margerit, *Le Dieu nu*, op. cit., p. 82-83.

49. Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Paris, éd. Gallimard, 1964, p. 26.

Mont-Dragon, représente Marthe, la fille de Madame de Boismênil, faisant franchir, en un élan vigoureux, un obstacle à son cheval. En contrepoint, cette appréciation apportée par Margerit qui semble tirer la leçon de l'impétuosité dont fait montre son personnage : « Je serais bien étonné si le ferment de perversion (?) que Dormond a semé en Marthe, ne germait pas un jour – quand l'amour qu'elle croit avoir pour Michel sera usé ». L'image incarne, mais de surcroît, sa complexité amplifie le libre jeu de l'imagination et ouvre ainsi la possibilité d'écrire et d'imaginer plus avant : puissance d'anticipation, l'image est indissociablement puissance d'émancipation.

Dessiner ce que l'on se propose d'écrire, dessiner pour écrire, dessiner et écrire revient donc à contenir la propension du langage à l'abstraction, cette abstraction en laquelle Mallarmé voyait la possibilité d'atteindre à la « notion pure » de toute chose, à son essence révélée par l'écriture poétique, la seule échappant à l'affaissement de la langue dans « l'universel reportage » : « je dis : une fleur et [...] musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets⁵⁰ ». Margerit, point n'est besoin de le souligner, nourrit de tout autres conceptions. La vocation de la littérature n'est pas de se tourner « vers la presque disparition vibratoire⁵¹ » de ce dont parlent les mots. Tout au contraire, il lui faut à toute force contrarier la puissance d'irréalisation du langage en élaborant des univers peuplés d'êtres à ce point concrets qu'ils pourraient cohabiter sans heurt avec ceux qui déambulent dans le monde que nous tenons pour le seul réel. Or, si la littérature n'a pas la capacité de se substituer au monde, elle crée cependant des mondes possibles – certainement pour mieux résister à la dureté et à la fadeur des objectivations simplificatrices. En ce sens, Margerit reste un classique. Alors que Mallarmé

50. Stéphane Mallarmé, *Avant-dire au Traité du verbe de René Ghil*, Œuvres complètes, Paris, éd. Gallimard, coll. La Pléiade, 1945, p. 857.

51. Stéphane Mallarmé, *ibid.*, p. 857.

inaugurait la voie de la modernité artistique en affirmant qu'écrire était cette tâche qu'il revenait d'assumer « dans l'oubli d'exister à une époque qui survit à la beauté⁵² », écrire, selon Margerit, revient à s'inscrire dans une longue tradition : raconter des histoires et en camper des personnages aussi vraisemblables que possible.

Dans ces conditions, l'image est un allié précieux permettant d'apposer le sceau de la réalité sur les créations de l'imagination. Telle était d'ailleurs la volonté de Rousseau qui avait souhaité accompagner la publication de *La Nouvelle Héloïse* de gravures en représentant les principaux personnages. Il se montra, cependant, assez peu satisfait du travail des artisans choisis pour les réaliser⁵³. Il écrivit à Coindet, mandaté pour suivre la phase de réalisation de chacune des douze estampes demandées, pour se plaindre que l'une d'entre elles avait « gâté le visage de Julie, que son œil gauche paraissait bien trop ouvert et le droit trop petit ». Dans une autre lettre, il dit vouloir supprimer tout bonnement l'une des gravures puisque, contrairement à ses recommandations, « Wolmar semble un vieux apothicaire et Claire une grosse joufflue de servante qui tient un torchon⁵⁴ ». Enfin, il note avec irritation que « Julie et Claire ont le sein trop plat, (que) les Suissesses ne l'ont pas ainsi, (que) probablement M. Coindet n'ignore pas que les femmes de notre pays ont plus de tétons que les Parisiennes⁵⁵ ».

Décidément, faire converger le texte et l'image est une affaire délicate et qui, plus que de réduire la distance entre l'imaginaire et le réel, tend parfois à l'exacerber.

*

* *

52. Stéphane Mallarmé, *Le Phénomène futur*, op. cit., p. 270.

53. Sur ce point, voir Jean-Jacques Rousseau, *Sujets d'estampes*, appendice à *La Nouvelle Héloïse*, Œuvres complètes, Paris, éd. Gallimard, coll. La Pléiade, 1964, p. 761-771.

54. Sur cette correspondance, voir les notes de l'édition de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, in Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, œuvres complètes, op. cit., p. 1819-1824.

55. Cité par Roger Kempf, *Le Corps romanesque*, Paris, éd. du Seuil, 1968, p. 60.

De très nombreux passages, dans les différents livres de Robert Margerit, mettent en scène le regard et ce que voit le regard. Suspendant le cours d'une narration, une description mobilise les mots de façon à les faire concourir au surgissement de l'unité d'une vision échappant à l'ordre du temps. En effet, le regard est présence, met en présence. Il arrache ainsi celui qui regarde à l'insularité, à l'enclosure, il est la manifestation immédiate de cette «foi perceptive» dont parlait Merleau-Ponty, il est expression d'une «adhésion qui se sait au-delà des preuves⁵⁶» à l'ensemble du visible, à ce «lien natal⁵⁷» entre qui perçoit et l'ensemble du perçu. Mais le voir ne peut s'entendre de façon univoque: observer, scruter, contempler sont autant de modalités différentes du rapport au monde et à autrui instaurées par le regard.

Souvent, lorsque par le truchement de ses personnages, Margerit regarde la nature, il la décrit comme si sa beauté tenait à ce que d'emblée, par une sorte d'ordonnement miraculeux des lignes, des couleurs et des textures qui lui donnent son assise, elle venait s'offrir au regard en épousant étroitement l'agencement d'un tableau. Voir la nature et la décrire revient alors à la célébrer comme on le ferait d'une œuvre relevant d'un genre pictural particulier, la peinture de paysage. Ainsi cette page du *Château des Bois-Noirs* qui montre l'enchantement éprouvé par Hélène lorsque, au débouché d'une route, elle découvre la splendeur d'un paysage que ne laissaient pas deviner les environs de la sombre bâtisse où, tout juste épousée, son mari l'avait accueillie. Observé à partir d'une position en surplomb, ce paysage, qui provoque en Hélène «une sorte de vertige joyeux», est décrit d'une manière telle que le lecteur est entraîné à accompagner les mouvements exploratoires d'un regard qui se saisit du plus lointain – «une mer

56. Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Paris, éd. Gallimard, 1964, rééd. coll. Tel, 1990, p. 48.

57. Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, idem, p. 53.

immobile, une immensité verdissante et bleue» – pour ensuite, en de grands mouvements circulaires, être conduit à distinguer, de proche en proche, se détachant sur cette grande étendue «vaporeuse», les détails de plus en plus nets des arbres, puis des routes et, enfin, d'un «cours d'eau largement miroitant dont on perdait les courbes entre les articulations des collines⁵⁸».

Un tel regard est un regard informé, cultivé en ceci que, se réjouissant de ce que «la nature imite l'art⁵⁹» comme le disait Oscar Wilde en une boutade beaucoup plus profonde qu'il n'y paraît, ce monde profus de réalités sensibles est moins donné à voir dans la singularité de son apparition que médiatement décrit et parlé par une syntaxe et un vocabulaire déjà constitués et disponibles: la nature considérée au travers d'un genre pictural, la peinture de paysage. Or, c'est une évidence, on ne voit pas la «nature» comme on regarde un tableau. Ne serait-ce que parce que la peinture, comme le disait si justement Daniel Kahnweiler, ce critique et marchand de tableau, grand connaisseur du cubisme, «ne se justifie que si on la considère (...) comme une écriture» constituée de signes aptes à figurer le monde extérieur⁶⁰. Toujours est-il que la prégnance chez Robert Margerit de schèmes procurés par la peinture pour voir le monde et le décrire, montre combien il est avant tout, comme il le disait de lui-même, un «visuel».

Mais lorsqu'un brusque événement météorologique survient et dilacère les contours, bouleverse les lignes, défait la stabilité du paysage comme ces pluies, ces orages et ce froid qui, dans *La Terre aux loups*, assaillent,

58. Cette description, l'une des plus achevées parmi toutes celles écrites par Robert Margerit, figure p. 43-44 du *Château des Bois-Noirs*, *op. cit.*

59. Oscar Wilde, «La décadence du mensonge», trad. J. Joseph Renaud (1905), in *La Vérité des masques*, essais et aphorismes présentés par François Dupuigrenet Desrousilles, éd. Payot & Rivages, 2001, p. 272.

60. Daniel Kahnweiler, *Confessions esthétiques*, Paris, 1963. Cité par Ernst H. Gombrich, «Voir la nature, voir les peintures», in *Les Cahiers du Musée national d'art moderne, Art de voir, art de décrire II*, éd. Centre Georges Pompidou, n° 24, été 1988, p. 31.

lors d'interminables hivers, le domaine de Lern où Violette et Lucien s'étaient établis après la défaite de Waterloo, c'est un monde plus rugueux, plus élémentaire qui fait effraction. Un monde plus vrai, somme toute, qu'un paysage offert, dans son parfait équilibre, à la contemplation.

Ce monde plus vrai, c'est aussi, bien que d'une tout autre tonalité, cet enclos enchanteur et mystérieux, aimable et terrifiant abritant le « miroir d'eau » que, durant leur enfance, Marité et son frère cherchaient à atteindre et qui leur paraissait être « l'œil glauque, chatoyant et redoutable de la forêt⁶¹ ». Car ce mirage est plus vrai que le monde tenu pour réel, il en forme le condensé essentiel. Cette source, la mère Laridon leur disait que jamais ils ne la trouveraient, qu'« elle est partout et nulle part, (qu'on) ne la voit qu'une fois, et quand on s'y voit, c'est qu'on mourra bientôt⁶² ». C'est cet œil aveugle, niché au cœur profond de la forêt que, dans le désœuvrement de sa vie d'adulte, Bruno continue de chercher lors de ses longues errances à cheval afin, espère-t-il, de « voir se peindre dans ce fatal miroir le visage de (son) destin⁶³ ». Noyé dans l'eau pâle de la taie qui en mange l'éclat, cet œil, cependant, regarde. S'inclinant vers lui, Bruno voit lentement surgir un visage: « une image se forma dans l'ombre encore troublée puis se précisa à mesure que les rides de la surface s'effaçaient, et je vis monter vers moi du fond des eaux non pas mon visage mais celui de Marie-Thérèse⁶⁴ ». Sous les traits de ce double de soi-même, apparaissait ce jumeau féminin, si charnellement désiré et à jamais interdit, et que seul le souvenir, retrouvant l'âge de l'innocence, pouvait faire subsister dans « l'éternité enfantine d'un amour sans chair⁶⁵ ».

61. Robert Margerit, *Le Dieu nu*, op. cit., p. 256.

62. Robert Margerit, *ibid.*, p. 256.

63. Robert Margerit, *ibid.*, p. 257.

64. Robert Margerit, *ibid.*, p. 260.

65. Robert Margerit, *ibid.*, p. 260.

Voir non pas seulement ce que l'on voit mais voir son propre regard en train de voir est un impossible. Sauf si l'on considère qu'il n'est de regard que dans la réversibilité ouverte entre qui voit et qui est vu. Notant le « narcissisme fondamental de toute vision », Merleau-Ponty dit de celui qui regarde « que la vision qu'il exerce, il la subit aussi de la part des choses, que, comme l'ont dit beaucoup de peintres, je me sens regardé par les choses, que mon activité est identiquement passivité ». Si être *au* monde, c'est aussi être *du* monde, si « mon corps fait partie du visible où il éclôt⁶⁶ », regarder, c'est du même coup, être regardé – « de sorte que voyant et visible se réciproquent et qu'on ne sait plus qui voit et qui est vu⁶⁷ ».

*

* *

Si tel est effectivement le regard, deux des principaux personnages⁶⁸ de Margerit ne regardent pas : ils observent, ils scrutent, ils épient. L'un, Dormond, pour se rendre maître de l'accomplissement de son désir en assujettissant le corps d'autrui à ses caprices, l'autre, Gustave, pour tenter de comprendre pourquoi, lui, dont son frère dit qu'il est « la Mort⁶⁹ », découvre, un temps, un regain de vie devant la nudité offerte d'Hélène, sa jeune épouse.

Chez l'un comme chez l'autre, être placé en face d'un corps dénudé, c'est être confronté à une énigme qui stupéfie, suspend la parole et contraint au silence. Mais alors que Dormond cherche, par différents stratagèmes, à s'assurer la maîtrise de son désir pour mieux se porter, dans l'excès, à cette extrême limite de lui-même, Gustave, quant à lui, reste immergé dans une sorte d'hébétude qui, bientôt, rendra impossible, à l'exception du regard, tout contact

66. Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, op. cit., p. 201.

67. Maurice Merleau-Ponty, *ibid.*, p. 183.

68. Dormond et Gustave, personnages respectivement de *Mont-Dragon* et du *Château des Bois-Noirs*.

69. Robert Margerit, *Le Château des Bois-Noirs*, op. cit., p. 67.

avec le corps pourtant si convoité d'Hélène. Dormond souhaite posséder les femmes mais cette possession est différée au plus loin puisqu'il pressent que loin d'en parachever l'accomplissement, la réalisation du désir pourrait s'accompagner de son irrémédiable disparition. C'est pourquoi il lui faut figer le corps convoité dans l'immobilité d'une scène supposée livrer la manifestation la plus incandescente du désir et de ce qui le provoque. Toutes les entreprises de séduction auxquelles il s'adonne inlassablement auprès de Madame de Boismênil, de sa fille Marthe et de Pierrette doivent ainsi trouver leur aboutissement ultime dans une mise en scène dont il est l'instigateur et l'organisateur. Dormond, pour reprendre les termes de Pascal, est l'homme de « la chasse et non de la prise ». Madame de Boismênil ne s'étant pas montrée insensible à ses avances, Dormond lui adresse une lettre décrivant par le menu la succession des actes qu'elle se devra d'accomplir, afin qu'au terme du rituel qu'il imagine, elle se présente à lui, nue et figée dans l'épure d'une apparition : « vous viendrez, nue sous votre robe, lui écrit-il. Vous entrerez. Elle tombera. Je vous verrai sortir de l'ombre, provocante par toute votre chair⁷⁰ ». Ces mots, d'une tonalité exclusivement prescriptive, n'ont d'autre fonction que de concourir au surgissement d'une image : « vous viendrez à moi [...] nue comme le vertige du désir, [...] toute brûlante de la vertigineuse folie d'être plus nue encore, [...], exposée à ma dévorante avidité de voir davantage encore de vous [...] »⁷¹.

Le regard est pour Dormond l'acte qui conduit le plus pleinement à la possession de l'être désiré. Notant dans le mot *regard* « cette insistance qu'exprime le préfixe de redoublement ou de retournement », Jean Starobinski en déduit que « regarder est un mouvement qui vise à

70. Robert Margerit, *ibid.*, p. 92.

71. Robert Margerit, *ibid.*, p. 92.

reprendre sous garde [et que] l'acte du regard ne s'épuise pas sur place, [qu'il] comporte un élan persévérant, une reprise obstinée, comme s'il était animé par l'espoir d'accroître sa découverte ou de reconquérir ce qui est en train de lui échapper⁷²». Et en effet, Dormond, loin de seulement contempler, cherche par l'opération de son regard à transporter l'objet mobilisant toute son attention, madame de Boismênil, dans l'impression de se sentir « plus nue encore » qu'elle ne le serait simplement dépouillée de ses vêtements.

Les mots profèrent donc des injonctions qui, suivies à la lettre, annuleront la nécessité de recourir plus avant au langage. Pour Dormond le dire est entièrement subordonné au voir et n'a d'autre fonction que de soumettre la diversité du sensible à l'emprise d'une obsession traduite dans l'immobilité d'un tableau — que l'on hésitera à dire « vivant » tant sont impérieuses les consignes qui président à son agencement.

De ce point de vue, Dormond n'est pas sans faire songer, hormis leur outrance sans limite, à certains des personnages de Sade. Comme chez Sade, en effet, son langage est réduit à la rigueur d'une suite d'énoncés prescriptifs. Mais alors que dans *Les Cent vingt journées de Sodome*, la rhétorique des mots forme l'équivalent verbal de la suite quasi illimitée des combinaisons non moins rhétoriques des corps et de la beauté scélérate et blasphématoire des figures qu'elle compose, il s'agit pour Dormond de parvenir à densifier en une seule image tout « le vertige du désir ». L'image est le support fantasmatique, pièce ultime d'une quête, qui, parvenue à son terme, est supposée livrer le fondement premier de son désir. Mais sans pour autant déboucher sur une révélation sans reste : car se confronter à la nudité du corps désiré en une situation placée délibérément

72. Jean Starobinski, *L'Œil vivant*, Paris, éd. Gallimard, 1961, p. 11.

sous la modalité exclusive du regard, confronte Dormond, conformément à ses attentes les plus secrètes, à « une évidence incompréhensible⁷³ » ainsi que le dit Pierre Klossowski commentant la nécessité de recourir au dessin dans certaines de ses œuvres écrites, notamment *Roberte ce soir*⁷⁴.

Une autre scène de *Mont-Dragon* confirme combien Dormond n'est en réalité animé que par la volonté de porter le désir à son plus haut point d'exacerbation en livrant l'objet convoité à l'emprise de son regard. Ayant réussi à convaincre Germaine de Boismênil à le rejoindre, une fois la nuit tombée, dans un endroit retiré du parc ceinturant la demeure de Mont-Dragon, il l'enjoint de se dénuder en précisant que le protocole qu'il a imaginé interdit entre eux tout contact physique : *voir* et *toucher* sont exclusifs l'un de l'autre. Plus exactement, la possibilité même d'un contact charnel est absorbée dans un regard qui élabore les conditions de sa fascination : « si je vous touche, je ne vous vois point » répond Dormond à madame de Boismênil qui le suppliait de se rapprocher d'elle. Car réussir à ramasser une profusion d'impressions dans l'immobilité d'une scène mobilisant exclusivement le regard offre la garantie de conserver intacte l'ardeur du désir – que son accomplissement charnel eût annulée : « À (la) jouissance charmante, mais néanmoins banale (que serait) le plaisir de vous tenir entre mes bras, souffrez que je substitue la volupté pour moi de vous regarder, pour vous de vous sentir regardée⁷⁵ ».

Il s'agit donc pour Dormond de contraindre le désir à s'ajuster aux contours d'un spectacle réduit à la virulence d'une situation exprimée dans le condensé d'une seule

73. Pierre Klossowski, « Le geste muet du passage matériel au dessin », in revue *Change* n° 5, *Le dessin du récit*, éd. du Seuil, 1970, p. 18.

74. Pierre Klossowski, *Roberte ce soir*, édition illustrée par l'auteur, Paris, éd. de Minuit, 1953, rééd. 1967. De Klossowski, voir aussi *La monnaie vivante, texte et dessins* de Pierre Klossowski, photographies de Pierre Zucca, Paris, éd. Éric Losfeld, 1970.

75. Robert Margerit, *Mont-Dragon*, op. cit., p. 174.

image et que son intensité suffit à abstraire du reste du monde. Or cette obstination est guidée par la volonté de découvrir dans le corps dénudé de l'autre une sorte d'en deçà de la nudité. Le narrateur de *Mont-Dragon*, commentant cette scène, use du mot de «dénudation» pour parler de la situation où se trouve placée Germaine de Boismênil soumise aux sollicitations de Dormond. Ce mot, dont le suffixe renvoie à une action tout aussi délibérée qu'intentionnelle, s'entend au propre comme un acte chirurgical consistant à «dépouiller de la peau, des poils, de l'enveloppe naturelle» et au figuré comme «l'action de ne pas/plus cacher derrière des apparences trompeuses, de découvrir, mettre à nu, laisser voir⁷⁶». L'acte de «dénudation» attendu par Dormond, consiste à contraindre l'autre, quitte à l'humilier et l'avilir, à livrer au regard une nudité extrême, dissimulée en deçà de l'apparence offerte par un corps dépouillé de ses vêtements. Soulignant combien il convient de libérer le regard posé sur la nudité de sa «signature théologique», c'est-à-dire d'une conception d'une nudité faisant signe vers une nudité plus secrète encore, Giorgio Agamben en vient à faire l'éloge de l'apparence. Il fait parler un beau visage: «Tu voulais voir mon secret? Tu voulais tirer au clair mon enveloppe? Eh bien regarde cela si tu en es capable, regarde cette absence de secret aussi absolu qu'impardonnable!» Or, selon Agamben commentant ce court apologue, «c'est justement ce désenchantement de la beauté dans la nudité, cette sublime et misérable exhibition de l'apparence au-delà de tout mystère et de toute signification [...] qui fait voir, au-delà des prestiges de la grâce et des séductions de la nature corrompue, le corps humain dans sa simplicité inapparente⁷⁷».

76. Article «Dénudation», *Trésor de la langue française informatisé*.

77. Giorgio Agamben, *Nudités*, trad. Martin Rueff, Paris, éd. Rivages, 2009, p. 145-146. Voir aussi de Paul Valéry, en la concision d'une formule: «Ce qu'il y a de plus profond en l'homme, c'est la peau», *L'Idée fixe*, 1931, Paris, éd. Gallimard, coll. de La Pléiade, T. II, (1960), 1993, p. 215 et 217.

À l'inverse, Dormond, ne regardant la nudité des corps qu'au travers du filtre de la dualité du Bien et du Mal, opte, pour mieux manifester le désir dans sa puissance d'excès, pour une conduite satanique. De façon significative, Margerit avait initialement choisi de faire figurer en exergue à *Mont-Dragon* un passage de *Là-bas* de Joris-Karl Huysmans évoquant, au travers des réflexions de son personnage de Durtal, la figure démoniaque de Gilles de Rais : « Mais si l'au-delà du Bien, si le là-bas de l'amour est accessible à certaines âmes, l'au-delà du mal ne s'atteint pas⁷⁸ ». Dans un même ordre d'idée, le Baudelaire qu'affectionne Margerit est celui qui, écartelé entre deux postulations fondamentales, avait choisi, comme l'écrit Georges Bataille, « Dieu [...] de façon toute nominale, pour n'appartenir à Satan que plus intimement⁷⁹ ». Et Dormond, en effet, n'aurait pas démenti l'affirmation de Baudelaire selon laquelle « la volupté unique et suprême de l'amour gît dans la certitude de faire le mal⁸⁰ ».

Aussi la conduite de Dormond, si elle se caractérise par la recherche obstinée de moments de sidération, répond moins à la volonté de tomber sous le coup de la fascination exercée par un autre corps que, dans un instant de grâce, voir la virulence de son désir rencontrer un impossible dont il cherche cependant à s'assurer la maîtrise. C'est pourquoi la conduite de Dormond fait violence. Non seulement parce qu'il soumet l'autre à la volonté impérieuse de ses vues mais aussi parce que ses mises en scène doivent aboutir au surgissement d'une image concentrant en elle la soudaine évidence, comme le dit Barthes de certaines photographies, de « la chose exorbitée⁸¹ ». De ce

78. Joris-Karl Huysmans, *Là-bas*, Paris, éd. Plon, 1908, rééd. Le livre de poche, 1966, p. 157.

79. Georges Bataille, *La Littérature et le mal*, 1957, Paris, éd. Gallimard, coll. Idées, 1967, p. 60.

80. Baudelaire, *Fusées III*, Paris, éd. Gallimard, Oeuvres complètes, Bibliothèque de La Pléiade, 1961, p. 1249-1250.

81. Roland Barthes, *La Chambre claire - Note sur la photographie*, Paris, éd. de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 143.

point de vue, les rituels orchestrés par Dormond, loin de seulement réifier la complexité de situations vécues, les fétichisent en les portant à la dimension d'une vue globalisante tout comme le fait d'un corps une photographie pornographique.

Ce statisme de l'image, son immobilité mate par quoi se manifesterait la crudité première du désir soulignent combien celui-ci rencontre une forme d'impossible. Le désir est en effet opaque, il est semblable à cette eau noire qu'évoque Bruno pensant à sa sœur : « Marité me faisait songer confusément au satin nocturne des bassins, agités par ces lentes et, en somme, mystérieuses ondulations qui remuent les reflets des fanaux⁸² ». Le désir charnel gît comme une masse laiteuse dans la profondeur des êtres et les impressions provoquées par la présence d'un corps dénudé, comme l'éprouve Gustave dans *Le Château des Bois-Noirs* « (demeurent) informes, flottant longuement à la lisière de (la) conscience comme des bulles troubles et limoneuses sur une eau stagnante⁸³ ».

Cette opacité, qui résiste à la force des mots, peut expliquer pourquoi différents romans et nouvelles de Margerit font appel à la mise en scène répétée d'amours illicites, transgressives, s'affichant délibérément en dehors des normes les plus communément admises. L'inceste (*Le Dieu nu* et *La Terre aux loups*), le saphisme (*Le Dieu nu*, *Mont-Dragon* et *Une Femme forte*), le voyeurisme (*Mont-Dragon* et *Le château des Bois-Noirs*), le sadisme (*Mont-Dragon*), le transsexualisme (*Ambigu*), la ritualisation (*Mont-Dragon* et *Ambigu*), sont autant de figures qui permettent de donner forme et consistance au désir pour, explorant les confins d'une sexualité tenue pour normale,

82. Robert Margerit, *Le Dieu nu*, op. cit., p. 75. Sur l'importance de l'eau dans les romans de Margerit, voir la belle étude de Ana-Maria Perez Lacarta, *La Femme & l'eau : deux aspects de l'univers margeritien*, trad. André-Guy Couturier, Les Amis de Robert Margerit, 2009.

83. Robert Margerit, *Le Château des Bois-Noirs*, op. cit., p. 85.

en excéder les limites et, caressant quelques postures sulfureuses, ne pas voir la passion charnelle enfermée dans les limites de la convention. Dans le manuscrit de *Mont-Dragon*, une annotation de Robert Margerit le souligne : « scandaliser les gens honnêtes (*sic*), c'est faire œuvre pie, car c'est secouer la nullité où ils enterraient bien l'espèce ». Cette remarque est complétée par une précision d'importance : « les deux personnages les plus sympathiques à Mont-Dragon, c'est Dormond d'abord, puis Pierrette ».

L'amour sensuel des corps débouche sur un inconnu que tend à rendre intelligible le répertoire de quelques postures transgressives. On peut, à cet égard, concevoir que les relations, pleines de déférence et d'attention, entretenues avec Pierre Molinier tenaient au fait que Margerit voyait en lui un artiste qui parvenait à rendre visible et sensible une passion des corps ouverte sur des postulations multiples. Tout comme Hans Bellmer confectionnant dans les années trente ses *Poupées* afin de créer « une fille artificielle aux possibilités anatomiques capables de rephysiologiser les vertiges de la passion jusqu'à inventer des désirs⁸⁴ », Molinier, grâce à la peinture et à la plasticité de l'image photographique, rendait tangible un désir ne se cantonnant pas à la seule sphère de la sexualité. Au contraire, il donnait forme à une sensualité qui, transgressant les limites d'un corps biologiquement déterminé, se dotait de la capacité de s'ouvrir sur des possibles inédits. Autrement dit, il s'agissait pour Margerit d'afficher, bien au-delà du caractère scabreux de telle ou telle situation, la force du désir comme puissance d'illimitation et comme expression d'une grâce enfin conquise sur l'impossible. Dans une étude publiée en 1952,

84. Hans Bellmer, in *Catalogue Bellmer*, éd. Centre National d'Art Contemporain, Archives, n° 1, 1971, p. 91. Cité par Dominique Baqué, « Les temps modernes de la photographie », in *La Recherche photographique*, n° 2, mai 1987, p. 33.

Margerit, notant qu'il « est impossible de marquer les frontières de l'amour et de la luxure », affirme que « la Luxure est le péché le plus philosophique, ou le plus métaphysique (dans l'exacte mesure où) c'est celui qui fait le mieux sentir cette infranchissable distance entre l'infini dont la notion et le désir sont en certains d'entre nous comme le nostalgique souvenir d'un paradis perdu, et le fini qui nous enchaîne⁸⁵ ». Mais, comme souvent chez Margerit, les amours les plus vives et les plus extrêmes se soldent par l'échec et la mort : Dormond ne survivra pas au piège tendu par Marthe, qui incarne, quant à elle, dans sa relation à Michel, la réalité de la passion amoureuse, corps et âme confondus⁸⁶ ; Gustave sera conduit à sa fin à l'issue d'une machination dont il est tout à la fois l'instigateur et la victime expiatoire.

Le désir est donc par excellence une figure de l'*impossible*. Ce terme, qui est un mot de Bataille⁸⁷, que Margerit semble ne pas connaître et qu'en tout cas il ne cite pas, vient sous la plume du narrateur de *Mont-Dragon* quand il fait part des pensées qui agitent Madame de Boismênil à la lecture de la lettre que Dormond lui avait adressée pour lui fixer rendez-vous, une nuit, dans un endroit retiré du parc. Cette lettre, estime-t-elle, Dormond « l'avait écrite pour répondre à une exigence de son instinct, par besoin de tordre la réalité dans ses mains, et de faire jaillir de sa banalité l'*impossible*⁸⁸ ».

Parmi les différents motifs qui peuvent expliquer que Julien Gracq ait accordé une réelle admiration à l'auteur

85. Robert Margerit, in *Prétextes*, pointes-sèches de Alméry Lobel-Riche, avant-propos d'André Billy et de Pierre Mac-Orlan, éd. Aux dépens d'un groupe d'amateurs, 1952, p. 50 et 49.

86. Robert Margerit, *Mont-Dragon*, *op. cit.*, p. 166 : « C'était cela enfin l'amour : non point ce pauvre petit contact de sexes et d'épidermes, mais ce magnifique besoin de se perdre, âme et corps, dans l'immensité de celui qu'on aime ».

87. Georges Bataille, *L'impossible*, publié initialement sous le titre *La Haine de la poésie*, éd. de Minuit, 1947, rééd. in œuvres complètes, vol. III, Paris, éd. Gallimard, 1971, p. 97 à 223.

88. Robert Margerit, *Mont-Dragon*, *op. cit.*, p. 94.

de *Mont-Dragon*, il en est un plus que probable. Nul doute en effet pour que Gracq n'ait vu en certaines des créations de Margerit, et en Dormond plus particulièrement, des êtres aussi profondément habités par l'étrangeté déconcertante du désir que certains de ses personnages et, par exemple, ceux mis en scène dans la nouvelle intitulée *Le roi Cophétua*⁸⁹. Inversement, dans les choix qui président à la conduite de sa narration comme dans certains de ses thèmes, *Le Dieu nu* n'est pas sans rappeler un des livres de Gracq, *Un Beau ténébreux*⁹⁰.

La quête de cet impossible en passe par la médiation de l'image qui, plus que les mots, à cause de son adhérence maintenue au réel, met en face de l'esprit le tremblement des choses mêmes. C'est à cet impossible que Dormond souhaite pouvoir se confronter en pliant la réalité à ces instants de grâce fournis par les mises en scènes auxquelles il s'adonne. Des moments parfaits, aptes à porter jusqu'au sublime une situation et la livrer dans son éclat le plus pur.

*

* *

Mais, confronté à ce qui le fascine, le regard rencontre une aporie, un reste irréductible. Il regarde et ce qu'il voit s'affiche dans l'étrangeté de la distance, s'impose dans une sorte d'autosuffisance qui dépossède. Telle est l'expérience vécue par Gustave devant la nudité d'Hélène: «ce qui comptait, c'est que sa femme faisait glisser sa robe et qu'il la voyait». Tel est le premier moment de la fascination d'un regard qui exclut de son champ tout le reste du visible pour se concentrer sur l'unique objet de sa fascination. Cela seul comptait pour Gustave qu'Hélène «fût là, qu'il fût là, que sa robe tombât de cette façon, découvrant la

89. Julien Gracq, *Le Roi Cophétua*, in *La Presqu'île*, nouvelles, 1970, Paris, éd. José Corti, 1985, p. 181-251.

90. Julien Gracq, *Un Beau ténébreux*, 1945, Paris, éd. José Corti, 1985.

courbe de son corps: cela repoussait dans une opaque indifférence tout ce qui n'était point ce corps, ce geste et l'harmonie de ce geste». Mais la fascination est une passion froide: scrutant le corps d'Hélène il bute ensuite sur une série de constats qui, additionnés les uns aux autres, ne suffisent pas à expliquer la permanence de sa fascination. Roland Barthes notant que *scruter* veut dire *fouiller*, montre que le regard fasciné tente de comprendre ce qui le méduse dans l'autre corps en le défaisant pièce par pièce: «je fouille le corps de l'autre, comme si la cause mécanique de mon désir était dans ce corps adverse», écrit-il. Avant d'ajouter: «je suis semblable à ces gosses qui démontent un réveil pour savoir ce qu'est le temps⁹¹» Et c'est bien à cette entreprise que se livre Gustave: d'Hélène il admire les parures et les vêtements, cette «étonnante et imprévisible variété dans les dimensions, les teintes, les tissus, [...] dans ces ornements d'une chair qui tantôt se cachait, tantôt se montrait par *morceaux* ou se laissait seulement entrevoir⁹²». Il en admire «la belle coulée du bras nu, l'élégance de la taille et de l'épaule penchée entraînant le sein qui pesait doucement⁹³». Autrement dit, fasciné, «trop occupé à se remplir la vue», placé dans l'impossibilité de parler et conscient que «la possession physique avec sa mécanique rudimentaire⁹⁴» ne l'apaiserait plus, Gustave diffracte le corps de l'être aimé en autant «d'objets partiels» pour, au terme de son inspection, comme le dit Barthes, en arriver «à fétichiser un mort⁹⁵».

L'expérience que vit Gustave est celle de la beauté mais qui ne se résume pas dans ce qu'il est convenu de nommer le beau: que ce soit la beauté d'un paysage, d'un corps ou des peintures que, plus jeune, il copiait. Cette

91. Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, éd. du Seuil, 1977, p. 85.

92. Robert Margerit, *Le Château des Bois-Noirs*, *op. cit.*, p. 84 (nous soulignons).

93. Robert Margerit, *Le Château des Bois-Noirs*, *ibid.*, p. 85.

94. Robert Margerit, *Le Château des Bois-Noirs*, *ibid.*, p. 86.

95. Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, *op. cit.*, p. 86.

harmonie, en quoi selon lui se manifesterait de façon éclatante la beauté, il la sentait, « il la reconnaissait même, pour avoir autrefois essayé en vain de reconstituer ces secrètes architectures en les copiant dans les dessins de Vinci⁹⁶ », mais ne comprenait pas ce qui, en elle et par elle, était exprimé.

Car la beauté est tout autre chose que l'harmonie enfin conquise sur le chaos et le désordre du monde et des êtres. C'est d'ailleurs ce que pressent un être fasciné qui ne peut accéder, dans ce qui le fascine, au lieu même de sa fascination. Cette impossibilité, cet impouvoir sont inscrits au cœur même de l'économie complexe de la fascination. Jean Starobinski note que celle-ci « émane d'une présence réelle qui nous oblige à préférer ce qu'elle dissimule, le lointain qu'elle nous empêche d'atteindre à l'instant même où elle s'offre ». Si bien que, finalement, le mouvement de la fascination s'accompagne d'une annihilation de l'objet qui la suscite et que « l'exigence de notre regard, éveillé au désir par une présence allusive, et ne trouvant pas dans la chose visible l'emploi de toutes ses énergies passe outre et se perd dans un espace nul, vers un au-delà sans retour⁹⁷ ». C'est pourquoi, à la réciprocité que suppose tout regard, l'être en proie à la fascination préfère la froide passion de l'observateur qui se donne ainsi en réalité le moyen de ne pas regarder de crainte, précisément, de tomber sous le coup du regard médusant de l'autre.

Car il n'est de beauté que dans son alliance sourde avec l'effroi. Ce lien si sûr entre le beau et ce qui en menace l'équilibre, la puissance de mort au principe de la plus vive beauté, est aussi cela même qui donne sa figure la plus achevée au désir. En marge d'un dessin représentant

96. Robert Margerit, *Le Château des Bois-Noirs*, op. cit., p. 85.

97. Jean Starobinski, *L'Œil vivant*, op. cit., p. 10-11.

Germaine de Boismênil et Pierrette tendrement enlacées, Margerit, comme pour mieux définir comment regarder ce qu'il (se) donne ainsi à voir, note en quelques mots sèchement assenés : « l'ombre complice de la mort et de la volupté ».

Mais pour autant, vivre l'expérience de la fascination ne conduit pas nécessairement à un égarement sans retour. Reconduit à son insuffisance, capitulant devant le surcroît de présence offusquante de l'objet qui suscite la fascination, le regard, tout comme les mots, est rapatrié vers sa finitude. La laideur dès lors pourrait se montrer autrement salutaire que la beauté dans la mesure où ce qui provoque la répulsion serait plus sûrement identifiable que l'attrait exercé par l'effroi du beau.

Sur une page du manuscrit de *Mont-Dragon*, à côté d'un dessin visualisant la rencontre charnelle entre Madame de Boismênil et Pierrette telle que se plaît à l'imaginer Dormond, Margerit a consigné en quelques mots ce qui pourrait être considéré comme l'exposé circonstancié de quelques unes de ses convictions : « tout l'infini est dans toute créature, et c'est absolument affolant, c'est affreux et abominablement splendide que toute chose soit si belle et qu'on ne puisse la posséder que par les yeux ». L'oxymore – *abominablement splendide* – donne figure à cet impossible exposant, tout en signifiant la limite, ce qui forme la cause première du désir. Finalement, le regard convertissant un événement du visible en une image parfaite n'est pas une alternative salutaire à la déficience frappant nativement le langage. Resterait alors, pour surmonter l'incommunicabilité entre les êtres, la force du toucher, l'étreinte allant jusqu'à l'absorption : « que de fois, ajoute en effet Margerit, j'ai eu l'impulsion enfantine de mordre – c'est-à-dire de porter à la bouche – la beauté

qui me surexcite et m'échappe». Et Margerit de préciser par un exemple combinant attraction et répulsion : « un coléoptère trouvé dans une allée, si minutieusement parfait ».

Puis, pour mieux souligner l'insuffisance du langage et de l'image, Margerit se pose la question de savoir comment restituer la musicalité d'un son : « Et un son de cristal, alors, qu'en faire?... Rien : il n'y a rien à faire ! Il y a de quoi crever de désir et d'impuissance sous le refoulement de tant d'élangs qui ne se peuvent manifester en aucun acte ». Enfin, en guise de conclusion à cet exposé définissant les assises premières d'une sorte d'art poétique tout entier traversé par la déception, il en vient à invoquer la laideur : « Ah que la laideur est moins atroce et moins blessante et moins insupportable⁹⁸ que la beauté ».

Le cheminement dans les mots ne trouve finalement pas dans l'image le support et le relais précieux qui étaient pourtant si fermement attendus. Images et mots rencontrent, quand il s'agit de rendre compte de la nervure qui borde, en leurs limites les plus extrêmes, les êtres et les passions qui les animent, une forme d'impouvoir, certes inégalement partagé. C'est précisément cette lucidité, non sans désespérance, qui rend si attachantes et si dignes d'attention la démarche et l'œuvre de Robert Margerit.

98. Souligné par Robert Margerit.