

Zeitschrift:	Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne
Herausgeber:	Université de Lausanne, Faculté des lettres
Band:	- (1995)
Heft:	3
Artikel:	Le thème de la peinture dans le Martin-pêcheur de Monique Saint-Hélier
Autor:	Silva Monnier, Anne
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-870466

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

LE THÈME DE LA PEINTURE DANS *LE MARTIN-PÊCHEUR* DE MONIQUE SAINT-HÉLIER¹

La mort est ce côté de la vie qui n'est pas tourné vers nous, ni éclairé par nous: il faut essayer de réaliser la plus grande conscience possible de notre existence qui est chez elle dans les deux royaumes illimités et se nourrit inépuisablement des deux... La vraie forme de vie s'étend à travers les deux domaines [...] : il n'y a ni un en deçà, ni un au delà, mais la grande unité...

Rilke²

En lisant *Le Martin-pêcheur*, on est frappé par le rôle accordé aux portraits dont la vie semble aussi réelle que celle des vivants. Comment expliquer cette «animation»? Sans essayer d'apporter une réponse définitive, nous allons tenter de montrer qu'elle découle de l'idéal esthétique propre à un auteur qui cherchait le «mot magique» permettant d'ouvrir les barrières qui séparent la vie de la mort.

Dans *Le Martin-pêcheur*³, le thème de la peinture est exploité jusqu'à ses limites. Un certain nombre de peintres réels⁴ sont

1. Cette étude, remaniée, appartient à un mémoire de licence portant sur les rapports entre l'esthétique picturale et l'esthétique narrative de Monique Saint-Hélier dans *Le Martin-pêcheur*, présenté à la Faculté des Lettres de l'Université de Genève en mars 1994, sous la direction de M. le Professeur Philippe Renaud.

2. Rilke fut l'un des amis les plus intimes de Monique Saint-Hélier. Cf. Monique SAINT-HÉLIER, *Lettres à Lucien Schwob*, Lausanne : L'Aire, 1985, p. 15.

3. Nous citerons les livres du cycle Alérac dans les éditions suivantes: *Bois-Mort*, Lausanne : L'Age d'Homme, 1985; *Le Cavalier de paille*, Lausanne : L'Aire, 1979; *Le Martin-pêcheur*, Lausanne : L'Age d'Homme, 1987; *L'Arrosoir rouge*, Lausanne : L'Aire, 1986.

4. Delacroix, van Gogh, Signac, Renoir, Manet, Clouet, Pissarro.

mentionnés, plusieurs personnages sont eux-mêmes peintres⁵ ou en tout cas amateurs d'art⁶, et les portraits accrochés aux murs des maisons jouent un rôle déterminant : tous semblent doués d'une existence psychologique si forte qu'ils en viennent à ébranler le statut des personnages de chair.

Mais d'où leur vient cette «vie» plus vraie que celle des vivants ?

1. L'idéal pictural de Monique Saint-Hélier

L'œuvre romanesque de Monique Saint-Hélier ne se veut pas un manifeste esthétique. Cependant, dans le deuxième livre de sa tétralogie, *Le Cavalier de paille*, le professeur de peinture et de sculpture, Pérouse, livre à ses élèves — et au lecteur — une esthétique picturale qui, comme nous allons le montrer, est en fait celle de l'auteur lui-même.

Reportons-nous à la «scène d'atelier» du *Cavalier de paille* (p. 181-207) qui constitue à ce titre un des moments clefs du cycle, et qui est déterminante pour comprendre l'enjeu des portraits dans *Le Martin-pêcheur*.

1. 1. Pérouse, théoricien d'art

Dans cette scène d'atelier, qui fait partie du quatrième chapitre du *Cavalier de paille* et qui se déroule pendant le Bal des Chouzens, Pérouse expose à ses élèves son idéal esthétique. L'originalité de ce cours tient à plusieurs points.

D'abord, cette leçon ne s'adresse pas seulement à des peintres néophytes. Pérouse, bien que professeur de peinture et de sculpture, reçoit dans son atelier des élèves qui pratiquent, à côté de ces deux arts, des arts «mineurs» tels que la gravure, le guillochage ou la peinture sur émail ; de plus, tous ses élèves ne travaillent pas sur le même modèle : Barrau et Perregaud «copient» une femme, un autre la Vénus de Milo, une jeune fille une broderie copte, Casenave, Borel, Lopez et Catherine une table. Ainsi, pour Pérouse, ce qui compte en art est l'idéal esthétique recher-

5. On peut mentionner comme peintres professionnels Pérouse et Lopez, et comme peintres amateurs Casenave, Borel, Barrau, Catherine.

6. Balagny, Guillaume Alérac, Spartacus.

ché, et il est le même, quel que soit le mode d'expression utilisé, le matériau choisi ou le sujet représenté. De ce point de vue, l'esthétique que Pérouse développe dans cette scène d'atelier est très proche de celle de la plupart des artistes du début du XX^e siècle qui cessent de privilégier un type de sujet, un mode d'expression, ou un matériau plutôt qu'un autre.

Ensuite, Pérouse n'expose pas cet idéal esthétique aux élèves sous forme de cours théorique, mais de manière oblique, par le biais de critiques piquantes qu'il formule à propos de leurs travaux. Tel Socrate, il se sert de l'ironie, non pour dénigrer et disqualifier l'élève, mais pour le déstabiliser et créer en lui l'hésitation, le doute, l'interrogation. Il octroie donc une part active au néophyte : définissant ce que la peinture n'est pas, il provoque une remise en question qui incite l'élève à découvrir par lui-même les arcanes de la peinture.

Enfin, cette scène se rapproche en elle-même d'un tableau, d'abord par son motif (la «scène d'atelier» est un sujet tout à fait pictural), ensuite par la lumière particulière dans laquelle elle baigne, le clair-obscur, qui favorise l'apparition de phénomènes merveilleux, tels que l'animation de l'inanimé, et est ainsi particulièrement propice à la création artistique, et qui surtout opère des choix et des mises en relief, harmonise les différents éléments entre eux, et contribue à rapprocher la scène racontée d'une représentation picturale. Le texte lui-même le suggère :

Les pèlerines et les manteaux montaient, serrés par la nuit du corridor. Elle [Mme Roger] voyait des dos, des nuques, un éclat de galoches, ou bien sous un talon, un clou luisait comme un sou. Pérouse se tenait si près de Catherine que dans cette ombre, ils formaient une drôle de chose : un corps à deux têtes, et de chaque côté du corps : Casenave, Borel, les autres... Cela faisait comme un tableau, mais un tableau qui aurait bougé.

p. 183

La salle était basse et très longue, avec de grands pans coupés. [...] De l'ombre, les peintres sur émail émergeaient comme une Sainte-Cène.

p. 193

Tendant à se réfléchir selon une structure en abyme, la scène parle donc d'une certaine manière d'elle-même.

Mais quelle est la conception de la peinture et plus globalement celle des arts plastiques qui transparaît dans cette scène ?

Puisque les propos de Pérouse se résument à des critiques sarcasiques portées sur les dessins des élèves, c'est une définition

négative de la peinture qui se dessine d'abord : la peinture n'est pas une copie, un décalque, une chose seconde :

Dites-moi, Casenave, vous avez l'intention de devenir photographe?

p. 190

Bien que cette remarque de Pérouse puisse être perçue comme une attaque directe contre la photographie en tant qu'expression artistique⁷, il faut d'abord la prendre métaphoriquement comme la critique d'une peinture qui se réduirait à une technique reproductive, où l'artiste resterait autour des objets : le peintre n'est pas photographe, dans la mesure où il ne recourt pas à un moyen technique (tel qu'un appareil photo) autre que son corps (ses yeux et ses mains), et cela, parce que son but n'est pas de restituer le plus exactement possible l'image d'un objet figé dans un instant précis.

Les remarques ironiques de Pérouse adressées à Borel vont dans le même sens :

— Et vous Borel, vous entrerez dans l'ameublement? Tenez, il manque une cheville, là... Au rayon, ça vous vaudrait un retour.

Il prit la place de Borel, dessina la cheville :

— Là, le compte y est! - si vous voulez vérifier.

Il se leva, s'approcha du modèle:

— Quatre pieds. — Vous les avez les quatre, Borel? D'une main rapide, il les toucha l'un après l'autre, et d'un ton de vendeur dans un grand magasin : Nous nous chargeons de fournir une copie exacte du modèle; nous disons : soixante-quinze sur quatre-vingt, 19,7 d'épaisseur... — Un instant. — Il saisit un compas; 19,7 et 3. — Les millimètres tombèrent avec un bruit de gravier.

[...] Quant à Borel, nous lui donnerons désormais nos cahiers de recettes: «Chef, une table» — Mettre dans la poêle, dix-huit chevilles, quatre pieds, — un panneau — Koh-i-Noor, B.B. — estompe douce, — fusain, — papier Ingres. — Coût...

— La cuisine ne vous a jamais tenté, mon garçon?

p.190-191

Devenir un élève appliqué est ainsi ce qui peut arriver de pire à un néophyte : il est condamné à tomber dans l'académisme, c'est-

7. A la fin du XIX^e et encore au début du XX^e siècle, beaucoup de peintres méprisaient la photographie, la considérant davantage comme un moyen (leur permettant par exemple d'exécuter plus facilement leur autoportrait qu'avec un miroir) que comme une fin en soi.

à-dire à représenter la réalité, non telle qu'il la voit, mais telle qu'on lui a dit qu'elle devait être :

Ecoutez, Casenave, vous devenez un bon élève... un très bon élève, c'est-à-dire que vous êtes fichu, si vous continuez ainsi...

p. 191

Toutefois, ne pas reproduire mécaniquement la réalité, en suivant une «recette de cuisine à la lettre», ne veut pas dire se détacher du réel et tomber dans la subjectivité la plus complète :

Vous entendez Catherine? du mou de veau, voilà ce que c'est votre table; on a autant envie de s'appuyer dessus, que de s'effondrer dans un tas de tripaille...

p. 191

Bien qu'elle ne soit pas restée, comme Casenave, autour de l'objet, et que de ce fait, elle n'en ait pas copié la forme, Catherine n'a pas mieux réussi que ce dernier à exprimer la qualité de la chose ; les métaphores des abats («mou de veau» et «tas de tripaille») suggèrent bien la «mollesse» de la table de Catherine qui s'oppose à la solidité d'une table en bois.

A l'inverse de Casenave et de Catherine, le peintre cherche à habiter les objets, grâce à une perception particulière, ou plus précisément grâce à une vue profonde :

— Mon Dieu! ce que c'est beau, une table de paysan, quand c'est Lopez qui la voit... Regardez-moi ça. — Je parle masse, Borel, courbes, volumes, plans... Foutez-moi la paix avec vos estompes et vos demi-teintes.

p. 191

C'est pourquoi, si la peinture comporte un aspect technique, souligné dans le texte par l'utilisation de tout un vocabulaire spécialisé concernant les outils et les matériaux (Borel travaille la glaise avec un burin et un ébauchoir, les peintres sur émail utilisent de minces pinceaux, Casenave, Borel et Catherine dessinent avec des estompes, des crayons, des fusains, des pastels, et du papier Ingres), elle est avant tout une question de vision :

— Vous savez ce qui est écrit dans les Evangiles: *Si vous ne devenez pas comme des enfants, vous n'entrerez pas dans le Royaume des cieux.* Moi je vous dis: si vous ne devenez pas table, chaise, pomme, quand vous peignez ou dessinez ces choses, vous n'entrez pas dans le Royaume. Je parle du nôtre, celui qui est sur la terre. Vous entendez, Borel, Catherine, Casenave: table, chaise, pomme... Et vous, Barrau, si vous ne vous sentez pas pousser des seins, quand vous modelez un torse de femme, vous n'entrerez pas dans le Royaume...

«...Devenir forme, bois, matière, chair. Etre *dedans*, pas autour, pas comme des singes ou des pucerons.

«Laissez donc vos gommes et vos estompes, et regardez, et puis, fermez les yeux, et regardez de nouveau. Si la main hésite, c'est que l'esprit hésite. La peinture, c'est tout d'abord de la contemplation, ensuite seulement... Vous n'avez jamais lu les mystiques?... Non?... Personne? — Vous, Lopez?

p. 191-192

Ce qui caractérise l'artiste, pour Pérouse, c'est ce penchant à redevenir enfant, c'est-à-dire à faire taire la raison, à faire le vide dans son esprit, à adopter une vue naïve, première, afin de sortir de lui-même pour s'absorber dans l'observation des objets. Le peintre applique donc une théorie «magique» de la vision. Par l'acte de la perception, il pénètre dans l'objet et à la fois s'en imprègne : effaçant peu à peu dans sa conscience la frontière entre son esprit et l'objet, et se limitant à sa perception singulière, il fait en sorte que l'objet n'existe plus en soi, mais uniquement dans la représentation que s'en fait son esprit, et corollairement, que son esprit ne soit plus que ce qu'il représente, autrement dit, que sujet et objet n'aient plus d'existence comme entités indépendantes, que la chose devienne son esprit et son esprit, la chose. Aussi, par la contemplation extatique — tantôt concentration intense (l'artiste entrant dans l'objet), tantôt expansion illimitée du sujet (l'objet entrant dans l'artiste) —, le peintre, loin de s'identifier à un technicien ou à un artisan qui manipulerait des objets sans les habiter, s'apparente-t-il au mystique ; à la différence cependant que si le mystique s'abîme dans la contemplation de Dieu, et entre dans le Royaume des cieux, le peintre, lui, s'abîme dans la contemplation d'une table, d'une chaise ou d'une pomme, et entre ainsi dans notre Royaume, «celui qui est sur la terre». Le peintre est donc un inspiré au sens propre, et non au sens platonicien du terme : il inspire et expire l'objet, en même temps qu'il est lui-même inspiré et expiré par l'objet.

Cette attitude contemplative n'est pas sans entraîner un certain nombre de répercussions au niveau de l'exécution.

Dans la mesure où il y a identification du sujet et de l'objet, où il ne reste plus qu'un être unique qui peut s'appeler aussi bien âme que chose, on ne sait plus qui voit et qui est vu, qui peint et qui est peint. Le peintre, voyant au-delà du contour des corps, et en même temps existant en eux, devient tour à tour sujet et objet de la représentation : il s'apparente à Narcisse, dont l'«activité est

essentiellement passivité⁸». L'exemple suivant met bien en évidence cette ambiguïté. Lopez, qui pourtant a accueilli les paroles de son maître avec une certaine incrédulité, constate avec terreur que ses «prédictions» étaient vraies :

Et Pérouse, qu'est-ce qu'il voulait Pérouse?... pas foutu de pousser une étude jusqu'au bout... son boniment tout à l'heure: «Devenez chaise, table, pomme... et vous Barrau, si vous ne vous sentez pas pousser des seins quand vous modelez un torse de femme...». [...] Et puis, il s'aperçut que Catherine avait bougé, et son crayon s'arrêta net: sous l'angle gauche de la mâchoire, on voyait battre l'artère.

[...]

La bouche venait belle, précise [...]. Lopez vivait une sorte de transe. Savante, déliée, la main captait ce qui était transmis, obéissait, enregistrait, et Lopez, avec un sentiment de terreur, comprenait que les paroles de Pérouse étaient vraies; elles se réalisaient: il devenait bouche, lèvres, les lèvres de Catherine, la bouche de Catherine, la vie de Catherine; il était son prisonnier.

p. 213-214

Il se rend compte qu'à son insu il sort de lui-même pour entrer dans Catherine, et que sa main obéit à une force extérieure, comme si la jeune fille s'exprimait à travers lui. Il ne sait plus lui-même — et le lecteur encore moins — si c'est lui qui dessine ou s'il est réduit à jouer simplement le rôle de médium.

La représentation, puisqu'elle résulte d'un rapport entre le sujet et l'objet, est ensuite la manifestation, la concrétisation, non d'une vérité absolue, mais d'une vérité unique, singulière, subjective. Loin d'appréhender le réel dans sa totalité, elle est un point de vue sur le réel. C'est pourquoi, nous semble-t-il, Lopez juge les œuvres de Pérouse inachevées :

Et Pérouse, qu'est-ce qu'il voulait Pérouse?... pas foutu de pousser une étude jusqu'au bout...

p. 213

Parce que la vision de Pérouse est fugace, circonstantielle, et qu'ainsi ses toiles ne représentent qu'un seul côté des choses, Lopez les considère comme des ébauches.

Enfin, la représentation n'est pas une copie seconde de la réalité, mais une création, c'est-à-dire une œuvre «habitée», «vivante», une œuvre qui respire, qui est animée, parce que l'artiste

8. Maurice MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'Invisible*, Paris : Gallimard, 1964, p. 183.

vit dans et avec l'objet, respire avec lui d'un même souffle. Comme le dit Merleau-Ponty, «les vues instantanées, les attitudes instables pétrifient le mouvement — comme le montrent tant de photographies où l'athlète est à jamais figé. On ne le dégèlerait pas en multipliant les vues. [...] La peinture ne cherche pas le dehors du mouvement, mais ses chiffres secrets. [...] On sent peut-être mieux maintenant tout ce que porte ce petit mot : voir. La vision n'est pas un certain mode de la pensée ou présence à soi : c'est le moyen qui m'est donné d'être absent de moi-même, d'assister du dedans à la fission de l'Être, au terme de laquelle seulement je me referme sur moi⁹».

Parvenant ainsi à faire des représentations «vivantes» en s'aliénant dans l'objet, tel Narcisse, le peintre devient — et cela peut sembler paradoxal — en même temps un médium à travers lequel l'objet libère son énergie, et un démiurge qui dérobe le feu de la vie, non plus au ciel ou à l'enfer, mais «au Royaume terrestre». L'exemple de la statue que tente de sculpter Barrau est révélateur : alors que, restant prisonnier de la technique qu'il a apprise, Barrau n'arrive à rien, il suffit à Pérouse de prolonger simplement une courbe pour que la hanche se mette aussitôt à vivre. Par le pouvoir qu'il a d'insuffler la vie à la matière en la modelant avec ses mains, il permet à la statue de devenir aussi vivante que la célèbre Vénus de Milo que «copie» en vain un des élèves :

Eclairée de dos, la Vénus de Milo ressemblait à une vivante, — une sorte de résurrection de la chair, qui aurait commencé dans une salle de dessin, par une femme sur un socle, la draperie encore immobile, le chignon déjà chaud; à côté d'elle, les masses sombres du temps, mal réveillées de leur mort, et qui formaient autour des hanches une nuit engourdie et pourpre.

p. 193

Autrement dit, le peintre n'est ni un lieu de passage, une transparence, ni un double de Dieu, ou plutôt, il est les deux à la fois, comme le souligne la comparaison de Pérouse avec le Christ¹⁰, celui qui sert d'intermédiaire, qui anime l'inanimé, qui incarne (au sens propre) les objets.

9. Maurice MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'Esprit*, Paris : Folio Essais, 1964, p. 78-81.

10. «La porte s'ouvrit, et Laurent Pérouse entra. Il portait une longue pèlerine, sa barbe lui donnait l'aspect d'un Christ en bois» p. 183; «De l'ombre, les peintres sur émail émergeaient comme une Sainte-Cène: douze disciples autour d'une table, et le Maître au milieu d'eux, qui tenait quelque chose dans ses mains» p. 193.

Ces propos concernant la peinture ne sont néanmoins pas propres à Pérouse : ce dernier doit être considéré, selon nous, comme le porte-parole de son auteur. Un double argument étaye ce rapprochement. Dans un de ses articles sur le Nouveau Roman, Lucien Dällenbach¹¹ a montré que l'auteur se représente souvent «en abyme» dans un personnage qui lui ressemble par un ou plusieurs aspects des domaines du faire ou de l'être. Lorsqu'on compare Pérouse et Monique Saint-Hélier, on constate qu'ils se ressemblent non seulement sur le plan du faire (ils sont tous deux peintres), mais également sur le plan de l'être, puisqu'ils utilisent exactement les mêmes critères pour juger un tableau. Dans une lettre à Lucien Schwob, Monique Saint-Hélier décrit un dessin de Kermario et sa description rejoue et résume merveilleusement bien les propos de Pérouse :

Il est beau! Habité. Toutes ses surfaces vivent. On est «dedans». On touche, on vit, on sent l'air¹².

1. 2. Peintres à l'œuvre

Si *Le Cavalier de paille* contient les spéculations esthétiques de l'auteur, il se charge également de les illustrer par l'entremise notamment de deux portraits dessinés sous nos yeux : celui de Graew exécuté par Sysy, et celui du poulain de Graew, Jupiter, exécuté par Lopez.

Lopez, ayant rencontré par hasard, quelques heures après le bal, Graew en train d'enterrer son poulain qui vient de mourir, en fait un portrait :

Il dessinait dans la manière d'Holbein, donnant toutes les indications possibles par la morsure profonde ou légère du trait, sa direction, sa continuité; si lié à ce cadavre, qu'il n'était plus Lopez, ni un crayon, ni des doigts sous l'éclat d'un falot, mais cette encolure basse, ces naseaux nus, l'arc fléchi d'un poulain raide.

p. 348

Les sapins se dressaient à côté des sapins, l'immense forêt semblait regarder le dessin de Lopez, protéger le dessin de Lopez, comme si Lopez avait été créé pour cela : se perdre dans un bois et dessiner, entre deux lanternes, un poulain mort.

11. Lucien DÄLLENBACH, «Faux portraits de personne», in *Robbe-Grillet : Colloque*, Paris : 10/18, 1976, p. 108-28.

12. M. Saint-Hélier, *Lettres à Lucien Schwob*, p. 80.

[...] En tout cas, il¹³ s'y connaissait en dessin. Ça lui fichait un coup de voir son poulain s'enraciner dans ce papier; il suivait la vibration des doigts, cette espèce de transe qui fait qu'avec un bout de crayon, du papier et un poulain mort, on vous rend une bête qui ne meurt plus.

Sans cesse, par un insensible glissement, les yeux de Lopez allaient de sa page à la forme étendue, revenaient, retournaient, et le regard de Graew avait aussi ce même glissement; leurs respirations devenaient pareilles, l'un à côté de l'autre comme un bloc d'homme. Et quand les doigts reprenaient le travail, après un de ces longs et méditatifs regards de Lopez, toujours Graew était surpris par la soudaineté de l'attaque et les traits impassibles qui sortaient de ces doigts. La question que posait le cadavre, maintenant, elle s'élevait aussi de ces terribles hachures gravées: «Pourquoi m'avez-vous fait ce mal?... pourquoi m'avez-vous donné la vie?».

[...]

Lopez précisa un trait, en prolongea un autre, ferma le carnet et le tendit si brusquement que le geste fit envoler les corbeaux.

p. 348-349

Sysy, quelques heures avant la mort de Jupiter, est entrée subrepticement chez Graew qu'elle a trouvé étendu par terre, ivre-mort :

[Elle] posa la lampe à la même place, remonta la mèche, s'assit, prit une feuille de papier et à traits rapides, commença son dessin.

Tout de suite, ce fut Graew, ou plutôt les deux Graew, le Graew quotidien, impénétrable, rusé, avec sa beauté de statue, son grand corps médiéval, et l'autre, l'inconnu, celui qui vivait dans les os de Graew, qu'il portait à son insu, comme tous, nous portons ces morts que nous serons — un grand géant sévère, plein de morgue, avec, sur les lèvres, ce que n'avait pas l'autre, la désarmante confiance d'un enfant.

Elle abandonna le papier sur la table, intitula le dessin : *Jeune Booz endormi*¹⁴ [...].

p. 153

Comme le prône Pérouse, Sysy et Lopez, se plaçant dans la même atmosphère de clair-obscur que la scène de l'atelier (atmosphère, nous l'avons dit, propice à l'animation d'objets inanimés),

13. Il y a modalisation de point de vue : on passe du point de vue qui pourrait être celui du narrateur à celui de Graew.

14. Le titre donné par Sysy au croquis renvoie au poème de Hugo («Booz endormi») et à la Bible (*Livre de Ruth*). On retrouve là le problème de l'intertextualité si central dans l'œuvre de Monique Saint-Hélier.

deviennent ce qu'ils dessinent — transmutation à laquelle se joint d'ailleurs le spectateur (Graew ne faisant, avec Lopez qui est devenu l'objet, qu'un «bloc d'homme»). D'un coup, leur dessin vit : Lopez parvient à enraciner et ressusciter Jupiter sur le papier au point que le cheval donne l'impression de se mettre à parler ; Sysy quant à elle, le dédouble (Graew n'est pas mort, mais ivre-mort), «exprime» le Graew inconnu caché sous la carapace du Graew quotidien.

Il est vrai, la facture des deux dessins est très différente : alors que Sysy fait une esquisse de Graew, Lopez dessine Jupiter «dans la manière d'Holbein». De plus, Sysy n'est pas une élève de Pérouse, et Lopez, lui, émet quelques réserves face aux théories de son maître. Cependant, Sysy et Lopez correspondent tous deux au «mauvais élève» dont Pérouse fait l'apologie : malgré des styles qui leur sont propres et qui divergent l'un de l'autre, ils incarnent par un même idéal esthétique l'artiste qui, loin de tomber dans l'«académisme», se distingue par une «sensibilité singulière».

Ainsi, *Le Cavalier de paille* contient de façon oblique à la fois une théorie et une illustration de l'idéal esthétique de Monique Saint-Hélier peintre. Pourtant, c'est dans le roman suivant, *Le Martin-pêcheur*, que cette esthétique apparaît comme une clef interprétative du texte.

2. *Les portraits dans Le Martin-pêcheur*

La tétralogie fait allusion à d'innombrables tableaux¹⁵ qui se distinguent les uns des autres aussi bien par le style que par le genre : bien que les informations concernant la facture soient sporadiques et allusives, on remarque que certains d'entre eux sont de style flamand (le trois-mâts), ou influencés par le style flamand (le portrait de l'enfant aux prunelles orange), d'autres de style impressionniste (le Pissarro), et d'autres encore abstraits (le *Bonheur jaune*) ; par ailleurs, indépendamment des genres aux-

15. Pour les tableaux contenus dans le *Martin-pêcheur*, j'ai consulté avec intérêt le mémoire de licence de Claudine Balsiger, *Peintres à l'œuvre*, soutenu à l'Université de Lausanne en octobre 1992, qui contient la liste de tous les tableaux évoqués dans le cycle Alérac.

quels ils appartiennent, si certains d'entre eux reproduisent un paysage, une nature morte, ou encore une scène mythologique, la plupart sont des portraits représentant les parents ou les ancêtres qui ont habité les demeures dans lesquelles ils sont exposés.

Les portraits du *Martin-pêcheur* ont cependant un statut particulier dans le cycle :

- ils sont plus nombreux que dans les autres livres ;
- ils sont tous spécifiques au *Martin-pêcheur* : aucun ne figure dans l'un des autres livres¹⁶, par opposition à un certain nombre de portraits du cycle qui se trouvent (dans l'imagination des personnages ou accrochés aux murs) à la fois dans deux des trois¹⁷ ou même dans les trois autres livres¹⁸ ;
- la plupart d'entre eux n'apparaissent qu'une fois dans *Le Martin-pêcheur*¹⁹, à l'inverse de ceux présents dans les trois autres ouvrages, en particulier dans *Bois-Mort*, qui apparaissent plusieurs fois ;
- tous sans exception sont peints, contrairement à certains portraits du reste du cycle qui sont dessinés²⁰.

Mais telle n'est pas la raison fondamentale de leur singularité.

2. 1. Portraits ou personnages agissants ?

Les tableaux du *Martin-pêcheur*, malgré leur disparité sur le plan stylistique, partagent une caractéristique fondamentale qui ne peut manquer de frapper le lecteur : ils semblent s'animer de par

16. A l'exception du portrait de Gwen Balagny que l'on retrouve dans un passage du *Cavalier de paille* (p. 315), exception qui doit cependant être relativisée, dans la mesure où ce passage se recoupe avec un passage du *Martin-pêcheur* (p. 258).

17. C'est le cas notamment du portrait de Jérôme Alérac que l'on trouve dans *Le Cavalier de paille* et *L'Arrosoir rouge*, de celui de l'ancêtre du hall à la bague «doux et cruel» qui est mentionné dans *Bois-Mort* et *Le Cavalier de paille*, et de celui de Mme Josué Graew, présent dans *Bois-Mort* et dans le *Cavalier de paille*.

18. Tel est le cas du *Portrait jaune*, représentant Alexandrine Alérac, qui apparaît à la fois dans *Bois-Mort*, *Le Cavalier de paille* et *L'Arrosoir rouge*.

19. A l'exception du portrait de Gwen Balagny, de la «femme à l'oiseau», de Jude Arnaud de Chouzens et du *Bonheur jaune*.

20. Nous pensons notamment, dans *L'Arrosoir rouge*, aux portraits du carnet d'esquisses de Jérôme Alérac volé par Mlle Huguenin, et dans *Le Cavalier de paille*, au croquis fait par Sysy de Graew ivre-mort, aux croquis exécutés au cours de dessin, et au portrait du cheval mort-né de Graew dessiné par Lopez.

leur propre force intrinsèque qui leur confère vie et mouvement, et devenir des personnages agissants. Cela est particulièrement flagrant dans le cas des portraits de mères qui exercent un «pouvoir magique» sur leur fils. Du haut de leur cadre, celles-ci épient les vivants, anticipent leurs actions, guident leurs mouvements et leurs pensées. Ainsi, Gwen choisit Carolle comme future épouse de son fils (p. 94-5) et, par son regard menaçant, parvient à déjouer les plans «diaboliques» de Catherine qui cherche à usurper la «place» de son double :

C'est à la pointe de cette minute si accomplie, faite d'une odeur de pêche et d'un goût d'aloès, alors qu'elle se demandait: comment vais-je faire?... Comment l'amener à... [...] Mais ce n'est pas pour cela que... — à cet instant exactement — tous deux levèrent les yeux et se tournèrent vers la porte, *comme si l'on avait frappé*.

Le silence de la maison s'étalait intact. Sauf leur double tressaillement, cette longue seconde d'attente, le regard échangé, — tout laissait supposer de leur part une erreur. [...] Alors, de nouveau, le même choc électrique les redressa. Ce n'est pas la porte qu'ils regardèrent, mais, à la seconde même, et tous les deux, la muraille. L'expression des paupières de Gwen Balagny était extraordinaire. Des paupières blanches, bombées... qui *voyaient*; elles «*voyaient*» Jérôme Balagny; elles «*voyaient*» la jeune femme assise et la pêche à chair rouge, encore intacte sur l'assiette.

Il n'y eut pas la plus légère confusion dans ses manières à lui, pas davantage dans les siennes à elle.

Qui donc se charge de dresser le protocole de ces minutes où, sauf dans le secret de son cœur, personne ne prononce aucun mot?

Elle, ce qu'elle savait, c'est qu'à partir de là, tout lui avait été repris. Le portrait avait joué contre elle. Parfois, il lui semblait qu'elle devenait d'une transparence de verre, que cette morte, justement parce qu'elle était morte, la traversait comme la lumière traverse une vitre. Mais sur Jérôme Balagny aussi, le portrait avait *pesé*... Avait-il l'habitude de ces interventions?

p. 260-261

De son cadre, Gwen supervise, oriente, contrecarre les actions et les pensées des personnages.

L'animation des portraits, loin d'être le résultat du hasard, ou même d'un rêve ou d'une illusion des sens des personnages qui les regardent, semble une réalité acceptée comme telle²¹. On peut

21. L'impression que les portraits sont des personnages vivants se trouve encore renforcée par le fait qu'il n'y a jamais qu'*une seule* représentation d'un même ancêtre.

donc, semble-t-il, qualifier *Le Martin-pêcheur* de «conte fantastique», ou mieux encore, de «conte merveilleux». Selon T. Todorov²², en effet, le fantastique est le temps d'une hésitation entre deux genres : l'étrange et le merveilleux. On reste dans l'étrange, lorsque les événements racontés sont incroyables, choquants, inquiétants pour les personnages et le lecteur, mais peuvent éventuellement s'expliquer par les lois naturelles. On entre dans le merveilleux, lorsque, comme cela semble être le cas dans *Le Martin-pêcheur*, les événements sont «surnaturels», invraisemblables par rapport aux lois du monde réel, mais parfaitement en accord avec le monde du conte qui a ses propres lois ; lorsqu'ils ne provoquent aucun étonnement, aucune réaction spécifique ni chez les personnages qui font partie de ce monde, ni chez le lecteur qui doit les accepter comme tels, par une sorte de convention tacite, s'il veut «entrer» dans l'histoire.

Pourtant, si le texte semble relever du merveilleux, il ne fonctionne pas tout à fait selon les lois de ce genre. Serait-ce parce que l'animation des portraits inquiète les personnages, dans la mesure où elle leur rappelle le manque d'étanchéité entre le monde des portraits (qui est celui des morts) et le leur (qui est celui des vivants), manque d'étanchéité qui comporte des menaces pour leur intégrité existentielle, comme la Nuit — la mère des portraits — tout aussi animée que ses enfants, le leur rappelle ?

Si vous êtes raisonnables, rien ne sera changé de ce qui règle si courtoisement ici les relations établies entre les vivants et vous. Ce compromis, — car bien sûr, ce n'est pas autre chose... Vous êtes les morts peints aux murs, encadrés coûteusement. [...]

Comprenez-le bien. Vous êtes des morts, — donc, des gens qui sont censés avoir *touché leur part*. Ainsi, — pas de réclamations!... Pas de ces gens qui remuent, reviennent, apparaissent ou se font pincer en traversant un corridor. Non, nous voulons des morts solides, des morts sérieux.

p. 266

La réaction des vivants, loin de remettre en question l'animation des portraits, constitue au contraire la preuve que le phénomène est réel et que le texte peut — et même doit — être rattaché au merveilleux.

22. Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris : Seuil, 1970.

L'ambiguïté se situe à un autre niveau : non pas thématique, mais énonciatif. Dans le passage cité ci-dessus, la Nuit s'adresse réellement aux portraits, mais ces derniers, eux, ne répondent pas, aucun vivant n'est témoin de la scène, et le narrateur n'atteste pas le phénomène, puisqu'il s'est entièrement retranché derrière les paroles de la Nuit. Le discours a bien lieu, mais il se situe à l'intérieur de la conscience des portraits. L'animation de la Nuit est une réalité, mais une réalité subjective.

L'exemple suivant est encore plus parlant :

Contre son mur, après l'avoir accompagnée, quelques secondes, un Bojard en fourrure, la main sur son cimenterre, la regardait farouchement... Qu'est-ce qu'elle faisait là, cette demoiselle qui ressemblait à une Française? Une de ces Françaises pour lesquelles les Dimitri, les Wladimir, les Orloff, les Luow, avaient un si haut goût, ces petites Françaises aux cuisses longues... Hi! hi! hi!

Même ainsi, même peint et mort — haut, rouge et noir dans ses fourrures, il semblait se ressouvenir, tâter de la langue son palais, goûter une femme comme un vin.

— Hi... hi... hi...! Chaud! râpeux le vin! ... Fameuse la petite drôlesse!... Et que faisait donc ce nigaud de petit-fils, le descendant si peu... si peu... qui laissait les demoiselles s'empêtrer dans le Jardin d'Hiver? Car elle avait failli s'étaler, la sotte! Ce n'était pas une «voyante», c'était une gentille et chaude petite Française à qui il aurait volontiers tenu compagnie, sans cette fichue mort qui lui glaçait le poil.

Comme si elle l'avait entendu, Catherine leva la main:

— Bon...bon! ma petite! On se retrouvera! Tu verras qu'on se retrouvera... Comme tous les autres, tu t'étonneras:

— C'est si court! Comment, c'est fini? déjà?

— Hé! oui, c'est si court! mon petit faucon... ma petite beauté.

Mais elle était déjà loin. Le Bojard remonta dans son cadre:

— Qui était-elle?... Où allait-elle?

p. 285

Dans ce passage d'une finesse d'écriture exemplaire, on a l'impression que le Bojard s'anime réellement et se met à converser avec Catherine. Le narrateur décrit la scène, d'une part à l'aide de verbes exprimant la vie («accompagnée», «la regardait», «se ressouvenir», «tâter de la langue», «goûter», «remonta dans son cadre»), d'autre part en cédant progressivement la parole au portrait, par le biais du style indirect libre («Qu'est-ce qu'elle faisait là, cette demoiselle [...] Hi ! hi ! hi !»), puis, semble-t-il, du style direct (à partir des tirets). Il ne s'agit pourtant que d'une impression. Le narrateur ne manque pas d'opérer des modalisations par divers procédés stylistiques, tels que le verbe «sembler» («il sem-

blait se souvenir») et la conjonction «comme si» («comme si elle avait entendu»), et surtout, il n'y a en réalité pas de conversation entre la jeune fille et le Bojard, du moins pas au style direct. La remarque du narrateur («Catherine leva la main») suivie des deux points laisse supposer que Catherine va enfin entamer la conversation avec le portrait au style direct, et donner par là la preuve indubitable que l'on a réellement affaire à une scène merveilleuse. Les points de suspension et les imparfaits signalent néanmoins clairement que la conversation est au style indirect libre, style d'ailleurs à double fond (les paroles de Catherine étant retransmises par le Bojard dont les propos sont eux-mêmes rapportés par le narrateur sans verbe déclaratif).

La scène est donc entièrement subjectivisée : Catherine ne constitue pas un témoin de cette animation (puisque ses propos sont rapportés), et le narrateur, tantôt se pose en narrateur objectif, mais suspend son jugement grâce aux modalisations, tantôt entre dans la conscience du portrait et délègue le point de vue à celui-ci par le biais du style indirect libre. L'animation du portrait est une réalité qui n'est assertée par personne, si ce n'est par le sujet.

Il en va de même pour tous les portraits : ils semblent s'animer et être dotés de sensibilité et d'intelligence, au point de redevenir des êtres pleinement constitués, pourvus d'une essence psychologique. Ils sont en mesure de voir²³, écouter²⁴, toucher²⁵, goûter²⁶, s'effrayer²⁷ ou au contraire menacer²⁸, compatir²⁹... et même tomber amoureux³⁰; ils sont également dotés de la parole³¹, d'une mémoire³²,

23. C'est le cas de Gwen Balagny, de Mme Félicien Balagny, de Thérèse d'Avila, d'une femme, d'un homme et d'un enfant «aux prunelles orange», du Bojard, etc.

24. Faculté dont sont dotés en particulier les ancêtres Chouzens et les ancêtres Balagny.

25. Comme Mme Félicien Balagny.

26. C'est le cas du Bojard et des ancêtres Chouzens.

27. Comme ces portraits qui, effarés, «rejoignent leurs niches comme des terre-neuve» (p. 387).

28. Attitude par exemple de Gwen Balagny envers Catherine.

29. Comme Thérèse d'Avila pour le petit Spahi.

30. La descendance mâle Chouzens «semblait se jeter en mot de passe le chiffre secret de la séduction» (p. 51).

31. C'est le cas notamment de Mme Félicien Balagny, du petit Spahi, et du Bojard.

32. Comme un ancêtre Chouzens, la jeune fille à la chèvre aux petites cornes d'or, et le Bojard.

d'un pouvoir de réflexion³³ et d'une conscience³⁴. Cependant, le phénomène est dans chacun des cas mis entre guillemets par différents procédés énonciatifs analogues à ceux que l'on vient de mettre en évidence.

Se pourrait-il que le contexte permette de résoudre l'ambiguïté interprétative de l'animation des portraits ?

Si l'on élargit le champ de vision, on constate que l'animation des portraits n'est que l'indice (au sens barthésien du terme³⁵) d'un système d'aimants qui s'étend à d'autres objets inanimés. L'exemple suivant le confirme :

Un éclair brilla dans l'œil gauche d'un grand portrait de femme — ... Un suicide dans notre famille! — jamais. Autant accueillir un scorpion. Dans les archives de la famille Balagny, on ne trouve pas de suicidé.

Sa main de portrait se posa vivement sur les perles de son cou : un collier important, très riche. Jusqu'au fermoir, il ne manquait aucune perle... On ne sait jamais!

[...]

C'est de nouveau elle qui parle... Et cette fois sa voix se chauffe. On dirait qu'elle le tient, l'amour, qu'il est là dans un verre comme du vin, qu'elle le chauffe dans ses doigts.

— L'amour...

L'amour est enfant de Bohême

Qui n'a jamais connu de lois

Si tu ne m'aimes pas... je t'aime

C'était le petit Spahi qui faisait du cafard. Il sifflait un peu faux, manqua une mesure, la reprit, chercha le ton, recommença: [...].

Dans sa robe blanche, au tiers de la paroi, Thérèse d'Avila contemplait le petit Spahi avec compassion.

p. 254-255

Comme par un effet de ricochet, le courant de vie passe du portrait de Mme Balagny au portrait du Spahi qui se met à chanter, puis à celui de Thérèse d'Avila, dont les yeux s'embrasent en

33. Les ancêtres Chouzens «jouaient à se moquer des vivants» qui, selon eux, ne connaissaient rien à la vie (p. 51); Mme Félicien Balagny fait quelques réflexions sur la nuit qu'elle définit comme «une machine infernale», «une bombe silencieuse», et sur les hommes et leurs fabulations en amour (p. 254-5).

34. Le Bojard par exemple a conscience de sa condition de mort et des limites inhérentes à cet état.

35. Roland BARTHES, *S/Z*, Paris: Seuil, 1970, p. 46, et Roland Barthes, «Introduction à l'analyse structurale du récit», *Poétique du récit*, Paris: Seuil, 1977.

entendant le mot «amour». Ce courant de vie vient cependant de plus loin. Si l'on replace le passage dans son contexte, on constate qu'il fait partie du chapitre III : «Maison dans la nuit», qui s'ouvre sur le réveil des meubles provoqué par le froid matinal. Les vieux meubles frissonnent et se souviennent alors «de leur jeunesse sur les collines que le soleil chauffait» (p. 249). Ils pensent à leur patrie, aux amis, à la pluie, à la terre, à l'herbe, puis se mettent à converser ensemble à propos de Catherine et du suicide de Gwen... sujet qui fait bondir d'indignation la belle-mère de Gwen, Madame Félicien Balagny. Or, la «Maison» dans laquelle se trouvent les meubles et les portraits est elle aussi animée : elle voit «avec des yeux de vivant» (p.149)³⁶, et se trouve dotée d'ailleurs d'une majuscule, comme chacun des meubles. L'animation des portraits, loin d'être un phénomène isolé, est ainsi le point d'aboutissement d'un vaste système de contamination de la vie aux choses : elle est «provoquée» par celle des meubles, elle-même «déclenchée» par celle de la maison.

Mais, s'il y a animation en chaîne, il y a également ambiguïté en chaîne. Comme pour les portraits, non seulement aucun personnage n'est là pour attester que les meubles s'animent réellement, mais à nouveau le narrateur prend un certain recul par rapport à ce qui se passe :

[...] le Héron blanc à peine éclairé par un reflet de braises, prenait une vie fantastique. De nouveau, une braise qui souffle, s'apaise... Les arbres, trop près de la maison, le froid qui entre. On entend un craquement... boiserie ? ... fauteuil ?

Dans les fonds sous-marins du miroir, deux formes jaillissent, sur-naturelles: les ibis du paravent de laque... Cette fenêtre ouverte!

p. 251-252

D'une part, il en vient à qualifier ces phénomènes de «fantastique(s)» et de «surnaturel(s)» — ce qui ne se produit jamais dans le merveilleux —, d'autre part, en recourant au pronom impersonnel «on» associé à un verbe de perception («On entend»), il provoque, comme avec le style indirect libre, une ambiguïté focale et énonciative qui lui permet de se retrancher derrière le point de vue de «quelqu'un d'autre».

Il en est de même pour l'animation de la maison Balagny : elle est décrite par le narrateur au style indirect libre (comme l'indi-

36. Notons que la maison Balagny n'est pas un cas à part : dans *Le Cavalier de paille*, la maison Alérac s'anime aussi.

quent les verbes à l'imparfait), c'est-à-dire à partir du point de vue de Taby, et est en plus modalisée par les italiques et les guillemets :

Et la maison l'avait regardée *avec des yeux de vivant*. [...]; elle était choisie par de la pierre, *vouée* à des murs, à des vitres, à du béton. La Maison et ses arbres se taillaient, à coups rapides, un double dans son cœur. Un instant avait fait d'elle *un double!* «Le double» de la Maison Balagny se dressait, face aux vitres, dans l'allée des rhododendrons.

p. 149

L'ambiguïté, loin d'être résolue, est maintenue jusqu'au bout de la chaîne.

2. 2. *Le genre littéraire du Martin-pêcheur*

Le lecteur hésite donc constamment entre deux genres. Le fait que les objets d'art s'animent d'eux-mêmes l'incite à voir dans *Le Martin-pêcheur* un «conte merveilleux». D'autres arguments viennent renforcer cette interprétation :

- l'histoire se déroule dans une nuit³⁷ traversée ça et là par la lumière d'une bougie, d'une lampe ou d'un réverbère, donc dans un clair-obscur propre et propice au merveilleux³⁸;
- un flou temporel³⁹ règne à l'intérieur de cette nuit et fait de celle-ci un univers clos, sans rapport aucun avec la réalité quotidienne, tout à fait caractéristique du genre merveilleux⁴⁰;

37. Cf. Michel DENTAN et Pierrette PIOLINO, *Le Jeu de la vie et de la mort dans l'œuvre de Monique Saint-Hélier*, Lausanne : L'Age d'Homme, 1978, p. 70 : «Il est remarquable enfin que la nuit du *Martin-pêcheur* ne débouche pas même sur l'aube, comme *Le Cavalier de paille*. La seule mention d'une approche du matin (et cela est terriblement significatif), on la trouve au début de la troisième partie, *Maison dans la nuit*; ce sont les meubles du salon Balagny qui en sont les seuls témoins».

38. Cf. l'introduction aux *Contes fantastiques* de Gautier par Marc Eigeldinger, Paris : GF, 1981, p. 38-9.

39. Les personnages — et le lecteur — ne savent en effet jamais à quelle heure de la nuit ils se situent: «Quelle heure pouvait-il être?» p. 103; «A quoi pensait-elle? quelle heure était-il...» p. 182; «Ils étaient arrivés tard [...] passé minuit?» p. 252; «Sa montre bat à son poignet... Quelle heure est-il? Il fait trop sombre, elle ne voit pas. Chaque seconde, elle l'entend, ronde, monotone, régulière» p. 352; «Quelle heure? Etais-ce trois heures? venait-il de sonner trois coups?» p. 381.

40. Cf. l'introduction aux *Contes fantastiques* de Gautier par M. Eigeldinger, p. 36, et T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, p. 124 et suivantes.

— l'animation d'objets, notamment d'art, est un *topos* du genre merveilleux ; on peut citer à titre d'exemple les *Contes fantastiques* de Gautier, et notamment «Omphale» et «La Cafetièr», où des portraits descendant de leur cadre pour devenir des amants nocturnes.

Mais, le fait qu'il n'y ait jamais de personnage témoin et que le narrateur ne certifie à aucun moment l'animation des portraits fait opter le lecteur pour la thèse selon laquelle on reste dans une norme réaliste. Un autre indice vient confirmer cette position. L'utilisation de termes comme «conte», «ensorcelé», «étrange», «fabuleux», «fantasque», «fantastique», «fée», «magique» ou «mystère», et surtout d'éparses références implicites ou explicites à divers contes de fées⁴¹ soulignent l'aspect merveilleux du *Martin-pêcheur*, et constituent de ce fait un jeu métadiscursif renvoyant le texte à lui-même, jeu totalement étranger au conte merveilleux qui ne s'auto-désigne jamais comme irréel.

Quel camp choisir alors ? A quel genre rattacher *Le Martin-pêcheur*? C'est peut-être l'auteur lui-même qui nous donne la réponse : sa tétralogie, nous dit-elle, est appelée par certains une «féeerie», terme qu'elle reprend à son compte. Monique Saint-Hélier écrit à Jacques Chenevière entre février et avril 1937 : «Je suis quelqu'un qui écoute, qui se souvient, et qui ne sait rien inventer, rien créer sans partir d'un fait, souvent brutal, souvent pénible [...]. Je vous indique ceci qui montre bien à quel point la réalité et un certain réalisme trivial président à ce qu'en général, on appelle "ma féeerie"⁴²». L'auteur créerait en d'autres termes son propre genre, un entre-deux, à la frontière du roman réaliste et du conte merveilleux. Tout en gardant le code du récit réaliste, le roman pencherait vers le merveilleux, mais sans s'y absorber, grâce à l'emploi entre autres du style indirect libre, du pronom personnel «on» et des modalisateurs.

Pourtant, nous ne savons toujours pas pourquoi les portraits semblent s'animer.

41. *Cendrillon, Ali Baba et les quarante voleurs, Alice au pays des merveilles, La Belle et la Bête*, etc. A ce propos, j'ai consulté avec profit le mémoire de licence d'Anne Froidevaux, *Carolle, Catherine et Cendrillon : aspects du conte de fées dans le cycle Alérac de Monique Saint-Hélier*, soutenu à l'Université de Lausanne en mars 1984.

42. Monique SAINT-HÉLIER, *Lettre à Jacques Chenevière*, Genève, B.P.U : Fonds Jacques Chenevière (inédit).

2. 3. *L'animation des portraits et l'esthétique de Pérouse*

Si cette chaîne d'animation est cautionnée par le «genre féerique», elle n'est possible que dans la perspective d'un idéal esthétique spécifique. Les portraits, les meubles et la maison ne semblent pas s'animer par hasard, mais parce qu'ils sont des objets d'art particulièrement réussis correspondant à l'esthétique prônée par Pérouse. Bien sûr, les meubles, une maison ne sont pas forcément des objets d'art, mais dans le cas du *Martin-pêcheur* nous avons des indices :

— il ne s'agit pas de n'importe quels meubles, ni de n'importe quelle maison. Les meubles font partie d'un salon Louis XVI, ils ont «des noms propres», et font l'objet pour la plupart d'une *ekphrasis* mettant en évidence leur beauté et leur prestige: *la douairière Jonquille* par exemple est «une bergère — toute en satin ivoire, éclatante de jonquilles acides», *Bourgogne* et le *Héron blanc*, «deux fauteuils d'apparat» qui «possèdent un pedigree impressionnant» et qui «appartiennent à l'Histoire» (p. 251). Quant à la maison Balagny, c'est une «maison bizarre», d'«Art moderne» (p. 269), qui a soulevé un certain nombre de controverses de la part de «ceux de la Grange», et en particulier de la part de Lopez, mais qui, selon Catherine, garde «des vestiges épars d'une profonde noblesse» (p. 270);

— nous l'avons déjà évoqué au début de ce chapitre, le concept d'«art» doit être entendu dans le cycle, non par le mode d'expression utilisé, mais par l'idéal esthétique recherché. Il n'y a pas de hiérarchie entre les modes d'expression, et une broderie⁴³ peut être une œuvre d'art au même titre qu'une peinture, puisque les deux œuvres visent le même but.

Aussi, de même que Sysy, suivant — sans le savoir — les préceptes de Pérouse, parvient à réunir les deux Graew sur son dessin, le Graew quotidien et le Graew inconnu, de même, les portraits du *Martin-pêcheur* (comme les meubles et la maison),

43. Rappelons que Catherine, comme M^{lle} Huguenin dans *Bois-Mort*, est une brodeuse et une couturière «hors pair» et qu'elle s'est distinguée dans cette activité à l'orphelinat.

illustrant cet idéal esthétique jusque dans les limites les plus extrêmes, donnent l'impression de s'animer et de sortir de leur cadre. Ils ne sont plus seulement des «morts peints aux murs, encadrés coûteusement» selon l'expression de la Nuit (p. 266), mais également des «personnages vivants», comme le rappelle Balagny à propos du portrait de sa mère :

On avait tenté plusieurs fois de rendre ce qu'il y avait de fluide, d'immatériel dans ses traits, mais rien n'approchait la qualité de «présence» du «Portrait vert». Là, elle était ... elle était — il serra les poings — *pire que vivante*.

p. 95

Leur vie s'étend à travers la vie et la mort : elle est la «vraie forme de vie», celle dans laquelle il n'y a ni avant ni après, ou plutôt dans laquelle les deux domaines forment l'envers et l'en-droit d'une même réalité ; et c'est en cela que ces portraits se distinguent de ceux des trois autres livres de la tétralogie. M. Dentan et P. Piolino le soulignent clairement :

Les portraits d'ancêtres jouent un rôle non négligeable dans tout le cycle Alérac. Déjà dans *Bois-Mort*, des visages anonymes, entrevus fragmentairement dans la pénombre, semblent hanter la demeure Alérac ; et il arrive même que Cécile de la Tour amorce un semblant de dialogue avec tel de ses ancêtres. De manière plus insistante, la mère de Jonathan Graew, dans *Le Cavalier de paille*, est douée d'une sorte de présence inspiratrice. Mais, dans *Le Martin-pêcheur*, la vie des portraits est aussi réelle que celle des êtres de chair. Cette vie des portraits, non seulement égale, mais fait pâlir celle des vivants. [...] Les portraits ne sont plus seulement spectacle même impressionnant ; ils n'ont pas seulement la réalité que leur prête un spectateur. Mais ils sont une présence agissante, douée des pouvoirs que confère la vie réelle, pouvoir d'interpellation, d'interrogation, d'affirmation brutale, plénière, troublante ou secrète ; c'est à eux, presque toujours, qu'appartient la «vraie vie», tandis que parfois, par rapport à eux, les êtres réels semblent fantomatiques ou figés⁴⁴.

Cependant, ce que les deux critiques ne précisent pas, c'est que si les portraits du *Martin-pêcheur* sont aussi animés que les vivants, cette animation est constamment mise entre guillemets. Le «passage de l'esprit à la matière», pour reprendre l'expression de

44. M. Dentan et P. Piolino, *Le Jeu de la vie et de la mort dans l'œuvre de Monique Saint-Hélier*, p. 77.

Todorov⁴⁵, semble avoir réellement lieu, mais n'est attesté par personne, si ce n'est par le sujet. Le «mythe de Pérouse» (Monique Saint-Hélier ne revivifie-t-elle pas à sa manière le mythe de Pygmalion ?) est une réalité, mais une réalité subjective dans le «cadre» d'une féerie.

Anne SILVA MONNIER

45. T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, p. 120.

