

MARIE-FRANCE DE PALACIO

LES « PETITS ROMANS » DE JEAN DE PALACIO : FORMES ET ÉPREUVES DE LA SENSITIVITÉ

Résumé. Cet article propose une lecture synthétique des sept *novellas* de Jean de Palacio à partir de la notion de *sensitivité*, entendue non comme disposition affective, mais comme vulnérabilité ontologique et principe formel de l'écriture. Plutôt que de voir dans ces textes de fiction des « à la manière » de la littérature fin-de-siècle (pourtant domaine de recherche et d'enseignement de Jean de Palacio), l'article met en évidence une source plus profonde et commune, fondée sur une même sensibilité au déclin, à la fragmentation et à l'usure du temps.

La *sensitivité* s'y manifeste à travers une poétique de la porosité, du silence et de la variation, où musique, écriture et image forment un réseau d'échos. Figures féminines blessées, cœur exposé, scènes de concert avortées ou livres menacés inscrivent ces textes dans une esthétique du manque et de l'inachèvement. Loin de tout pathos, cette écriture élégiaque pense le temps, la séparation et la survivance du sens. La variation y apparaît non comme un simple procédé formel, mais comme la loi même de cette écriture.

Mots-clés : Palacio ; sensibilité ; vulnérabilité ; principe de dédoublement ; variation ; poétique du manque

„KRÓTKIE POWIEŚCI” JEANA DE PALACIO: FORMY I PRÓBY SENSYTYWNOŚCI

Abstrakt. Artykuł proponuje syntetyczną lekturę siedmiu krótkich powieści (*novellas*) Jeana de Palacio w perspektywie pojęcia sensytywności, rozumianej nie jako skłonność emocjonalna, ale jako ontologiczna podatność i formalna zasada pisarstwa. Zamiast postrzegać te fikcyjne utwory jako „stylizowane” na literaturę *fin de siècle*'u (choć stanowiącą obszar badań i nauczania Jeana de Palacio), artykuł wskazuje na głębsze, wspólne źródło tych narracji, oparte na takiej samej wrażliwości na upadek, fragmentację i upływ czasu.

Sensytywność ta przejawia się w poetyce porowatości, ciszy i wariacji, w której muzyka, pisarstwo i obraz tworzą sieć ech. Zranione postacie kobiece, obnażone serce, przerwane sceny

MARIE-FRANCE DE PALACIO – professeur des Universités honoraire (littérature comparée),
Université de Bretagne Occidentale ; e-mail : mfdepalacio@yahoo.fr ; ORCID : <https://orcid.org/0000-0002-7703-0799>.

Attribution – Utilisation non commerciale – Pas d'Œuvre dérivée 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

koncertowe czy zagrożone książki wpisują te teksty w estetykę braku i niedopełnienia. Dalekie od patosu, te elegijne utwory podejmują refleksję nad czasem, rozłąką i niepewnym trwaniem sensu. Wariacja jawi się tu nie jako zwykły zabieg formalny, lecz jako samo prawo rządzące tym pisarstwem.

Słowa kluczowe: Palacio; sensytywność; podatność; zasada rozdwojenia; wariacja; poetyka straty

THE "SHORT NOVELS" OF JEAN DE PALACIO: FORMS AND ORDEALS OF SENSITIVITY

Abstract. This article offers a synthetic reading of Jean de Palacio's seven *novellas* through the concept of *sensitivité*, understood not as an emotional disposition but rather as an ontological vulnerability and a formal principle of writing. Rather than viewing these fictional texts as stylistic "à la manière" of *fin-de-siècle* literature (a field that nonetheless shaped Jean de Palacio's research and teaching), this article identifies a deeper, shared source, grounded in a common sensitivity to decline, fragmentation, and the erosion of time.

Sensitivité emerges through a poetics of porosity, silence and variation, in which music, writing and image form an interconnected system of echoes. Wounded female figures, the motif of the exposed heart, aborted concert performances, and endangered books imbue these texts with an aesthetic of lack and incompleteness. Free from narrative pathos, this elegiac writing reflects on time, separation, and the precarious persistence of meaning. Variation thus appears not as a mere formal device, but as the very governing principle of this writing.

Keywords: Palacio; sensibility; vulnerability; doubling principle; variation; poetics of loss

Au terme de ce recueil collectif, je me propose de présenter un aspect encore largement inédit de l'œuvre de Jean de Palacio : ses sept *novellas* achevées, demeurées pour l'essentiel inconnues du public et difficilement disponibles en librairie, malgré le courage de quelques prétendus « petits » éditeurs (Calleva, Théolib, Complicités) et à l'exception du remarquable travail de traduction et d'édition en langue allemande mené par Alexandra Beilharz aux éditions Flur Verlag. Afin de rendre ce corpus plus accessible, *j'ai* entrepris la réédition de certains de ces textes sous le nom des Éditions du Sceau Intérieur et créé parallèlement un site consacré à leur présentation et à leur mise en perspective critique (<https://www.editionsdusceauinterieur.fr>). Des « Clefs de lecture » consacrées à *Veturia* et à *La Haire* y sont déjà disponibles.

Pendant près de vingt ans, j'ai eu le sentiment d'assister à l'émergence d'une parole longtemps retenue, enfin autorisée à prendre forme. De « petit roman » en « petit roman » (c'est ainsi que Jean nommait ces textes, que j'ai choisi de désigner comme *novellas*) revenaient des motifs essentiels, tandis qu'une écriture très singulière se précisait. Elle était portée par des airs musicaux fami-

liers, allant de Geminiani au Padre Soler, en passant par Biber, Locatelli, Purcell ou Schmelzer. Cette musique accompagnait l'écriture à la manière d'une basse continue.

Jean disait avoir toujours « porté cela en lui », tout en estimant que l'enseignement et l'écriture universitaire l'avaient en partie tari. « Il est trop tard », répétait-il encore au tournant des années 2000, jusqu'à cet été bourguignon où il écrivit *La Haire* avec un enthousiasme qui le surprit lui-même. Il poursuivit cette écriture tant que le désir d'écrire demeura intact, et l'aurait sans doute prolongée avec un huitième roman, sur la Palatine, si une nouvelle récurrence de cancer ne lui avait fait tomber la plume des mains. L'ensemble de ces sept *petits romans* présente une cohérence telle qu'il me semble légitime de parler d'une œuvre à part entière.

L'univers de Jean de Palacio, saturé de références culturelles, placé sous le sceau d'un irréalisme volontaire et d'une propension à l'allégorie, trouve difficilement sa place dans un monde utilitariste et pressé, d'autant que cette culture omniprésente est toujours présentée comme menacée, délitée, fragilisée, marquée par des maladies morales et des gangrènes esthétiques. Décadence oblige, son imaginaire est hanté par la mort, la dégradation, la perte, les ratés et les fissures. Peut-on pour autant parler d'une influence de la Décadence, ce champ d'études qu'il balisa avec tant d'exhaustivité et de rigueur, et dont il connaissait la moindre création livresque ou artistique ? Une telle lecture inverserait la logique. Il faut chercher l'origine commune non dans l'étude savante de la littérature fin-de-siècle, mais dans une sensibilité plus ancienne et fondatrice, qui éclaire à la fois son intérêt critique pour la Décadence et l'univers de sa fiction.

Dans le cadre nécessairement restreint de cette postface, et afin de demeurer fidèle à l'orientation thématique du *profond sensitif*, je m'attacherai donc à analyser ce qui, dans l'œuvre de fiction (moins connue, pour le dire avec euphémisme, que ses autres écrits) manifeste cette sensibilité au sens fort du terme. J'en dégagerai quelques traits structurants, appelés à être développés ultérieurement dans une synthèse plus ample. Ces lignes de force, repérables dans les sept textes achevés, permettront de distinguer certaines *configurations*, au premier rang desquelles s'impose une attirance persistante pour toutes les formes de faille, de vulnérabilité et de brisure.

LA SENSITIVITÉ COMME POROSITÉ ET VULNÉRABILITÉ

La distinction entre sensibilité et sensibilité est décisive pour comprendre l'esthétique et la poétique de ces œuvres. La *sensitivité* implique la faculté d'être affecté, une forme de porosité constitutive : le sensitif est à vif. Les personnages de ces *novellas* ne sont jamais hypersensibles au sens psychologique du terme, pas davantage analysables à partir de leurs seuls états affectifs. Ces femmes (car si les protagonistes sont le plus souvent des hommes, les véritables héroïnes y sont toujours féminines) portent fréquemment une blessure originelle, qui n'est pas la conséquence d'un événement identifiable.

La *sensitivité*, chez Jean de Palacio, ne relève jamais de l'intensité des émotions, comme le ferait la *sensibilité*, entendue comme capacité à ressentir l'émotion plutôt qu'à être affecté par la sensation (*aisthesis* : l'esthétisme se joue ailleurs...) Elle désigne une vulnérabilité existentielle, inscrite dans la confrontation au monde, et qui se traduit par des images de faille, de vide et de blessure. Les figures qui habitent ces *novellas* n'ont pas pour fonction de susciter le pathos, malgré leur douleur, car le sensitif, chez Jean de Palacio, n'est jamais spectaculaire. Il est discret, souvent invisible, à l'image des cicatrices que portent l'âme et/ou le corps.

Cette conception a des répercussions directes sur l'écriture. Une prose dite « sensible » chercherait à partager l'intensité de l'émotion. La prose de Jean de Palacio procède autrement. Elle épouse la forme même de la vulnérabilité qu'elle met en scène, avançant par petites unités, par reprises, par variations, dans un refus constant de l'emphase.

En ce sens, le sensitif ne constitue jamais une catégorie psychologique. Il relève d'une poétique, et d'un rapport singulier à l'histoire et à la culture. Écrire revient à accompagner ce qui disparaît, et à célébrer les présences fragiles, obliques (comme les rayons du soleil tombant sur la statue dans *Veturia*), vouées à l'ombre (omniprésente dans *L'Apparition*). Le sensitif est atteint tantôt par le trop-plein (invasion du réel) tantôt par le retrait (silence¹, blanc, effacement ; toute la poétique du *Silence du texte*). Une telle sensibilité rend impossible, et d'ailleurs peu enviable, le juste milieu. Elle fait de l'existence une oscillation constante entre des extrêmes, explicitement rapprochés sous la forme d'oxymores baroques dans plusieurs *novellas* (brûlure et glace, statue

¹ Je ne développe pas cet aspect, d'une part parce qu'il en est abondamment question sur le site, à commencer par l'épigraphe sur « la musique du silence », d'autre part en raison du traitement de cette notion par Irène de Palacio dans le texte très personnel qu'elle a consacré à son père, *La Petite Maison*, actuellement sous presse aux éditions Arfuyen.

et chair) et tente de canaliser sa *libido sciendi* dans des vitrines, des fermoirs, des bibliothèques grillagées, voire dans un instrument pénitentiel. Elle s'exprime à travers des réseaux d'images et de mots fournis par la mythologie, depuis l'X (cette *inconnue*) des nuées d'Ixion jusqu'aux plaintes déchirantes de Didon abandonnée, figure peut-être la plus symptomatique de l'imaginaire féminin de l'auteur.

Cette sensibilité particulière, singulière, faudrait-il dire, en ce qu'elle est tout à la fois unique et étrange, traverse l'ensemble des fictions (*Veturia*, *La Haire*, *L'Apparition*, *Les Ciseaux d'Atropos*, *Ascagne*, *Le Portrait*), et même la méditation sur *Bérénice*, comme un principe modulable, décliné selon une logique de variations chère à l'auteur. Une constante de ce régime sensitif est la corrélation entre le sensible, l'art, et le livre, lu ou écrit. Dès le premier texte, *La Haire*, le vêtement de crins et de peaux animales porté par le protagoniste devient l'unique médiation entre le corps et le monde. La peau humaine, la peau animale et la peau du livre entrent alors en résonance : porter la haire, lire et écrire relèvent d'un même geste d'inscription. La trajectoire de Fénestène, docteur en Sorbonne renonçant au savoir académique, rejoint ainsi celle de Claire Destrelles, marquée par une brûlure ancienne qui transforme sa peau en haire involontaire. La musique offre à ces corps blessés la possibilité d'une échappée hors de la chair souffrante. La sensation n'y est éprouvée que par la blessure, et le recours à l'art (la musique, mais aussi la peinture, à travers les autoportraits déformés de Maria-Giulia) échoue à réparer ce qui a été atteint. Claire Destrelles, décrite au chapitre III de *La Haire* comme *infirmata, vulnerata*, à la lumière des motets de Scarlatti, exprime au plus juste, jusque dans son amplification même, ce lien constitutif entre blessure et sensibilité. Elle en devient presque l'allégorie.

Mais les bistouris, les greffes, les cicatrices avaient laissé ce corps comme un champ labouré, la poitrine, le ventre et le haut des cuisses constellés de bourrelets spongieux et violâtres, de surfaces écailleuses et de plaques rugueuses qui semblaient cousus à gros points sur le derme. [...] Elle avait trouvé dans les motets d'Alessandro Scarlatti une musique qui parlait à la fois à son âme et à son corps. Parmi eux, le motet « *Infirmata, vulnerata* » lui semblait rendre compte de son état comme un miroir :

*Infirmata, vulnerata,
puro deficit amore,
et liquescens gravi ardore,
languet anima beata.*

...
Vulnera percute, transfige cor
Tormenta pati non timeo.

Elle aussi était infirme et blessée. Mais sa langueur ne venait pas de l'amour. Elle naissait de la musique, où sa douleur était fondue, diluée, comme liquéfiée [...]².

Cette logique de la blessure non réparée, suspendue plutôt que résolue par l'art, trouve un écho particulièrement éclairant dans le travail critique que Jean de Palacio a consacré à Shelley. Non pas dans ses nombreux articles de jeunesse sur Shelley, Mary Shelley et le cercle shelleyen, mais à l'occasion de sa récente (2020) étude des traductions italiennes de « *The Sensitive Plant* » : *Dix Variations sur La Sensitive*. Ce choix permet en effet de déceler, sur un autre terrain, la même conception de la sensibilité.

Dès l'ouverture de son analyse, la Sensitive est définie comme « *the feeblest and yet the favourite* »³, superlatif qui associe faiblesse extrême et élection, et dont il souligne immédiatement la portée symbolique. La plante est décrite « sous les espèces du manque et de la pénurie », *small fruit, no bright flower*, privée de luxuriance, exclue de la splendeur édénique qui l'environne. Ce qui retient le commentateur n'est pas une fragilité sentimentale, mais une dépossession constitutive. Car la Sensitive ne possède rien en propre, ni éclat ni parfum, et c'est précisément cette absence qui la rend intéressante.

L'analyse se concentre alors sur le réseau lexical de l'altération et de la déliaison que révèlent les traductions. L'image organique d'un effondrement vital (« la sève en elle régresse comme le sang d'un cœur qui ne bat plus ») inscrit la sensibilité dans un régime de défaillance interne, non de châtement. La formule shelleyenne *a blight of frozen glue*, sur laquelle Jean s'arrête longuement, condense cette logique : *blight* ne désigne pas seulement une atteinte matérielle, mais une corruption intime, une stérilisation progressive de la vie elle-même. Le fait que la plupart des traducteurs italiens évitent cette dimension, rabattant le terme sur des images de gel, de rouille ou de nielle, est pour Palacio révélateur : la Sensitive n'est pas frappée par une punition venue d'en haut⁴, mais atteinte d'un changement d'état, d'une altération interne qui la mène vers la stérilité et la ruine.

² Jean de Palacio, *La Haire* (Éditions du Sceau Intérieur, 2026), 21–22.

³ Jean de Palacio, *Dix Variations sur La Sensitive* (The BookEdition, 2020), 19.

⁴ Palacio, *Dix Variations sur La Sensitive*, 20. Toutes les citations précédentes proviennent de la page 19.

La même lecture préside à l'interprétation du vers « *The Sensitive Plant, like one forbid* », que Jean de Palacio refuse d'entendre comme une simple tristesse. Il y lit une mise au ban, une exclusion ontologique. La plante est « comme excommuniée, interdite de croître ou même de vivre »⁵, anticipation de son devenir final de *leafless wreck*. Les adjectifs qui la caractérisent, dans les traductions italiennes qu'il examine, *abbandonata*, *desolata*, *derelitta*, *esclusa*⁶, soulignent tous cette exclusion et cette relégation constitutives des figures féminines de ses récits. Ce n'est donc pas un hasard si Jean s'est arrêté sur ce poème qu'il connaissait par cœur. La Sensitive shelleyenne, fragile, exilée, frappée d'interdit et solitaire, préfigure Veturia, Claire ou Clotho, elles aussi marquées par l'abandon, le silence et la vulnérabilité (au sens du suffixe « able », indiquant une propension quasi ontologique à la blessure, et non pas d'une faiblesse constitutive féminine, ce qui serait fort étranger à l'esprit de Jean de Palacio !).

La figure de la *Sensitive* et sa triade italienne *abbandonata*, *trascurata*, *esclusa* trouvent de nombreux avatars dans l'œuvre de fiction. Lorsque Veturia est explicitement désignée comme « la Trascurata », l'épithète substantivée ne renvoie pas à un abandon sentimental, mais à un état de délaissement analogue à celui de la Sensitive shelleyenne privée de sève. Il en va de même de la désignation de Claire comme *infirmata*, *vulnerata* et de toutes les héroïnes palaciennes comparées à la *Dido abbandonata* qui lui était musicalement chère⁷. Ce réseau de figures féminines blessées, isolées, ou abandonnées, ne se déploie pas indépendamment du regard qui les rassemble. Le passage où Jean de Fénéstène songe « à toutes ces solitudes de femmes dont il était le témoin : Maria-Giulia à Arezzo, ici Claire Destrelles, maintenant Anne de Marcoules, auxquelles le monde avait tout donné et tout repris »⁸ ne relève pas d'une simple compassion. Il formule une vraie loi de cet imaginaire, une même fascination inquiète pour la perte.

C'est dans ce cadre que s'inscrit la figure de Bérénice. Bien qu'elle ne soit pas une créature de fiction au sens strict, elle rejoint ces héroïnes par son évanescence, sa blessure et son effacement. Bérénice ne meurt pas sur la scène de l'histoire ou du théâtre, n'accède pas à la visibilité tragique d'une fin héroïque, mais disparaît silencieusement et définitivement. L'impossibilité de

⁵ Palacio, *Dix variations sur La Sensitive*, 20.

⁶ Palacio, *Dix variations sur La Sensitive*, 21.

⁷ Giovanni Battista Tartini, sonate mentionnée dans la page « Le livre qui s'écrit lui-même », Éditions du Sceau Intérieur, <https://www.editionsdusceauinterieur.fr/veturia/clés-de-lecture-de-veturia/iv-le-livre-qui-sécrit-lui-même>.

⁸ Palacio, *La Haire*, 50.

l'amour, que Palacio condense dans la reprise insistante de l'*invitus invitam*, fait de Bérénice une héroïne paradoxale de l'anti-héroïsme palacien.

L'élégie qui s'attache à ces figures ne relève dès lors ni de la plainte lyrique ni de l'expression d'un moi souffrant. Elle est écriture du manque irréparable, du vide, de l'absence. Cette logique de l'effacement ne concerne d'ailleurs pas exclusivement les figures féminines. Elle affecte également les personnages masculins, travaillés à leur tour par une érosion progressive de l'identité et du nom, exemplairement formulée dans ce passage rythmé par l'anaphore, dans *Veturia* :

Il s'effaçait. Telle une effigie de prince sur une monnaie usée par trop de mains et de négoce.

Comme dépensé ou démonétisé. Le jour du vendredi, l'ombre de lui-même venait rendre à Veturia sa visite hebdomadaire aux Tuileries par le côté du Jeu de Paume. Il apportait avec lui Horace ou Virgile, dont il lui lisait quelques vers, toujours les mêmes. *Sunt geminae somni portae*, les Songes ont deux portes jumelles. Il priait pour la corne en regrettant l'ivoire, ne sachant plus distinguer entre les ombres véridiques et les fantômes apocryphes.

Il s'effaçait. Telle une stèle rongée par les lichens et délavée par les pluies. *Anonyme et inutile*. Le jour du vendredi, l'ombre de lui-même venait rendre à Veturia sa visite hebdomadaire aux Tuileries par le côté du Jeu de Paume. Horace, encore, lui servait de témoin dans la faillite de son roman. *Parturiunt montes*. Il expliquait à Veturia cette parturition dérisoire, ce petit rongeur mis bas en lieu et place des périodes attendues.

Il s'effaçait, tel le titre d'un livre sur une reliure insolée, où le chagrin décoloré ne laisse plus apparaître que quelques lettres sans suite. Comme fragmenté et oublié. Le jour du vendredi, l'ombre de lui-même venait rendre à Veturia sa visite hebdomadaire aux Tuileries par le côté du Jeu de Paume.

Le volume d'Horace, effrité par trop de lectures, se disloquait, rompu aux mors, les gardes détachées et les feuillets disjoints, le colophon disparu, s'ouvrant comme de lui-même à la même page. *Nascitur ridiculus mus*⁹.

Bérénice fascine Jean de Palacio parce qu'elle disparaît dans les oubliettes de l'Histoire et dans le trou du souffleur du théâtre. Cette fascination pour l'ombre constitue l'une des formes les plus constantes de son rapport au sensible. Son intérêt va à toutes les modalités de l'oubli, du désintérêt et de la relégation. Les figures qu'il crée, mi-réelles mi-fantasmagoriques, n'occupent

⁹ Jean de Palacio, *Veturia* (Éditions du Sceau Intérieur, 2025), 92–93.

jamais le devant de la scène. Elles vivent en marge, mais non dans la marge du texte. Leur effacement est précisément ce qui les rend centrales.

La tonalité élégiaque du *Journal de Bérénice* n'exclut pas pour autant le constat lucide selon lequel « on pleure beaucoup dans *Bérénice* »¹⁰ (celle de Racine). Le motif des larmes offre ici un exemple particulièrement éclairant de ce que signifie la *sensitivité* chez Jean de Palacio, en ce qu'il se situe à l'articulation du physiologique et du symbolique. Sans commencer ici un développement consacré au rôle de la *Mater dolorosa* et au *Stabat Mater* dans l'ensemble des *novellas*, on peut noter que les pleurs de la Mère douloureuse trouvent une exacerbation dans la reprise explicite du triptyque de la *Mater lacrymarum* dans *La Haire* comme dans *Veturia*. La référence aux *Suspiria de profundis* de Thomas De Quincey permet en effet d'établir, d'un texte à l'autre, une filiation structurante avec les trois Mères (Soupirs, Larmes, Ténèbres). Dans les pages culminantes de *La Haire*, cette constellation des femmes vulnérables se déploie à travers une mise en abyme particulièrement élaborée, qui anticipe explicitement celle de *Veturia. Mater Lachrymarum* y apparaît comme un livre de Fénestène en train de s'écrire à l'intérieur du roman. Le recours constant au *Stabat Mater* de Jacopone da Todi inscrit l'ensemble sous l'hypotexte de la *Mater Dolorosa*. Le livre dans le livre se constitue ainsi en stèle. La morte à qui est destiné cet hommage funèbre, l'artiste-peintre Maria-Giulia, s'y divise « comme en autant d'hypostases, au pied de la Croix, sur la Croix, en Claire Destrelles, qui pourtant ne l'avait point connue, en Fénestène, "*passionis consortem*" »¹¹. Cette logique hypostatique annonce une constante majeure de l'imaginaire de Jean de Palacio : les femmes vulnérables y sont toujours des figures vivantes de la *Mater Dolorosa*, et non des archétypes figés. Le texte fait alterner *vulnus* et *plaga*¹² : c'est décidément bien de blessure qu'il s'agit.

Dans *Veturia*, la vulnérabilité est soustraite à la temporalité par la nature minérale de la figure féminine. Son immobilité condamne l'amour à un déséquilibre nécessairement tragique. Dans *Ascagne*, il faut chercher la vulnérabilité du côté de la substitution (Éros / Ascagne) qui sera fatale à Lavinia Amfortas, sculptrice funéraire. Dans *L'Apparition*, Dorothée, morte et pourtant agissante, fait de l'abandon une puissance de désorganisation en faisant obstacle à la musique, véritable maîtresse de l'homme qu'elle aime d'un amour impossible. Didon, en son avatar Dorothée, n'est plus seulement celle qui a

¹⁰ Jean de Palacio, *Journal de Bérénice* (Éditions Complicités, 2018), 64.

¹¹ Palacio, *La Haire*, 107.

¹² Palacio, *La Haire*, 116–117.

été abandonnée ; elle devient dissonance, force entropique, afin de contrarier une harmonie où elle n'a pas sa part. Dans *Ascagne*, cette poétique connaît l'un de ses déplacements symboliques les plus décisifs. En donnant à la virgilienne Lavinia le nom d'Amfortas, Jean de Palacio féminise la figure médiévale du Roi blessé et transfère la plaie hors du registre strictement corporel pour l'inscrire dans un espace artistique. Chez Lavinia, le cœur est exposé, arraché, soustrait. Il est décisif qu'elle soit sculptrice funéraire, car le minéral n'abolit pas la souffrance (*Veturia* en témoigne) mais il lui donne forme. Le projet statuaire de Lavinia, une femme exhibant son cœur arraché de sa poitrine, le montre éloquent.

Reste à interroger la place de cette constellation dans l'horizon fin-de-siècle auquel l'œuvre de Jean de Palacio est souvent rattachée. La sensibilité fin-de-siècle qu'il a longuement étudiée en tant que critique, et celle qui s'incarne dans ses récits de fiction, ne relèvent pas d'un rapport d'influence, mais d'une source commune. Il ne s'agit pas d'un transfert savant de motifs décadents vers l'imaginaire romanesque, mais d'une même attraction inquiète pour le déclin, la fragmentation, l'usure, pour tout ce qui se défait et se délite sous l'action du temps.

Les *dissecta membra* horatiens, auxquels Jean de Palacio a consacré tant de pages dans ses travaux critiques, se manifestent sous des formes multiples dans ses *novellas*. La dislocation de l'âme, du visage et du discours procède d'un même mouvement. Mais la référence implicite n'est plus la même. Tel rêve de décollation dans *La Haire*¹³ pourrait convoquer la constellation de Judith et de Salomé, mais en réalité se fonde sur une conversation que le personnage a eue auparavant au sujet de Madame de Montbazon. La cohérence de ce déplacement apparaît dès lors que l'on replace ce rêve dans l'horizon spirituel et littéraire que *La Haire* convoque explicitement, où l'ascèse, la mortification et la rupture avec le monde renvoient moins à l'esthétique décadente qu'à la tradition chateaubrianesque de *La Vie de Rancé*, grand plaisir de lecture du jeune Palacio. L'hypotexte n'est donc pas celui que l'on attend. La surimpression finale du martyr de sainte Dorothée¹⁴ opère un déplacement analogue : l'héritage fin-de-siècle n'y est pas cité comme tel, mais reconfiguré, mis au service d'une élaboration nouvelle des mythes.

¹³ Palacio, *La Haire*, 41.

¹⁴ « Cette nuit paisible était le décor d'un grand bouleversement de l'être, dont Fénéstène se trouvait, comme malgré lui, le témoin. Orphée sans Eurydice, ou derrière une Eurydice qui aurait laissé aux Enfers l'intégrité de son corps et qu'il ne pouvait secourir, dans la fluidité de ce rêve devenu cauchemar. Il s'éveilla. Par la croisée ouverte, la lune éclairait sur le mur la copie ancienne d'un tableau anonyme, représentant le martyr de sainte Dorothée » (Palacio, *La Haire*, 41-42).

La référence fréquente à Rops ne fonctionne pas davantage comme un signe de reconnaissance esthétique ou un décor d'initiés. Loin de toute complaisance érotique, elle n'a de cesse de manifester que Thanatos se dissimule derrière Éros, comme la mort derrière le masque de la Prostituée dans la « Parodie humaine » des *Cent légers croquis sans prétention pour réjouir les honnêtes gens*. Jean de Palacio ne s'arrête jamais à un premier niveau de signification. Le basculement s'opère, par exemple, dans la « danse macabre des livres », où l'héritage décadent se déplace de la corruption des corps vers la maladie des supports de mémoire eux-mêmes. Bibliothèques rongées, reliures disloquées, papiers exfoliés composent une iconographie où le morbide et le macabre affectent le livre. Mais la danse macabre n'abrite pas nécessairement une référence finiséculaire. La rêverie s'oriente plutôt vers le XVIII^e siècle, et non pas celui du libertinage :

Fénestène n'écoutait plus. Repris par sa hantise de la danse macabre, il imaginait soudain un squelette aux livres, un squelette lisant, comme dans les planches du *Nouveau Recueil d'Ostéologie* de Jacques Gamelin, tournant les pages d'un doigt osseux, penchant sur elles ses orbites sans regard¹⁵.

Le Portrait, par son obsession de la mort des livres et des langues, s'inscrit pleinement dans cette poétique de la morbidité métaphorique. La dégradation y affecte les idiomes menacés, les bibliothèques malades, les cultures devenues illisibles. Cette pathologie du savoir et de la transmission relève d'une sensibilité fin-de-siècle que Jean de Palacio connaissait intimement, mais qu'il mobilise sans jamais la désigner explicitement, tout en la circonscrivant.

La fiction de Jean de Palacio n'est donc nullement le contrepoint de son travail critique. D'ailleurs, de la Décadence, s'il retient le déclin, la fragmentation, le temps qui ronge, les œuvres qui s'effacent, il laisse de côté la luxure et l'esthétisme tapageur. Sa prose demeure marquée par le goût des classiques et par une langue volontairement sobre, bien que très travaillée et ornée d'archaïsmes jamais gratuits (le contraire d'un Adoré Floupette ou du glossaire du pseudo Plowert).

C'est dans ce cadre qu'il faut comprendre les figures dites de « femmes fatales ». Il ne s'agit jamais d'un schéma simpliste opposant l'art à la femme naturelle, mais de l'allégorisation de figures féminines, irréelles comme Dorothée ou Marie-Atropos, réalistes comme Manon, qui incarnent une puissance d'empêchement. Interdiction de lire, sabotage de concerts, manuscrit

¹⁵ Palacio, *La Haire*, 76.

jeté au feu, cordes de violon sectionnées, jusqu'à la coupure du fil vital : ces gestes relèvent d'une stérilité fondamentale que la création tente inlassablement de contourner pour combler ses failles. Mais ils ne sont pas sexualisés. Ce qui entrave l'œuvre est plus complexe, plus élevé, prend une dimension métaphysique. La fiction se lit comme le combat silencieux entre une œuvre fragile, toujours recommencée, et les forces, féminines ou non (reconnaissons qu'elles le sont souvent), qui cherchent à en empêcher la transmission. Cette logique de l'empêchement n'affecte pas seulement les motifs, mais la constitution même des personnages.

FIGURES DÉSINCARNÉES ET PRINCIPE DE VARIATION

Dans ces *novellas*, les personnages ne sont jamais des individus au sens romanesque classique. Ils apparaissent et opèrent comme des *figures*, des *formes* actives, porteuses d'opérations symboliques telles que la substitution, l'effacement, la reprise ou le dédoublement. Ce n'est pas un hasard si Jean de Palacio choisit d'intituler deux de ses essais sur la Décadence « Figures et formes », et un troisième *Configurations décadentes*.

L'une des formes les plus récurrentes de cet imaginaire et de cette écriture est celle de la substitution. Le verlainien « ni tout à fait le même ni tout à fait un autre » y fait d'ailleurs plusieurs apparitions, notamment dans *Les Ciseaux d'Atropos*, à propos de l'obsession de Paul d'Urbanville pour les Variations (« M. Paul D***, hanté par la variation et la fugue, a poursuivi sa vie durant une musique qui le fuyait et n'était, ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre¹⁶ ») ou encore, tout aussi judicieusement, à propos des « double » Aquilaverde / Artevelde dans *Ascagne* (« ni tout à fait le même, ni tout à fait un autre. Les goûts étaient communs : Artevelde écrivait, Aquilaverde était amateur de musique¹⁷. ») L'univers palacien est gouverné par la permutation. C'est dans cette logique que se rejoignent, malgré leurs différences, le *changeling* et le *Doppelgänger* d'*Ascagne*, les sœurs-Parques des *Ciseaux d'Atropos*, les rivalités féminines, les jeux de portraits-reflets, ou encore les diptyques humains et symboliques qui structurent *L'Apparition*.

Cette allégorisation systématique explique la singularité générique de ces textes inclassables, qui ne relèvent ni du fantastique, ni de la science-fiction, ni de la fable morale, mais de ce que l'on pourrait appeler des fables ontologiques,

¹⁶ Jean de Palacio, *Les Ciseaux d'Atropos* (Éditions du Sceau Intérieur, 2026), 83.

¹⁷ Jean de Palacio, *Ascagne* (Éditions du Sceau Intérieur, 2026), 4.

toujours liées au langage et au langage des langages : la musique. Le langage y apparaît comme une matière à la fois sacrée et menacée. Le texte écrit y est constamment exposé. Chez Jean de Palacio, les livres brûlent, s'effacent, se délitent ; les titres disparaissent ; les bibliothèques sont cadennassées, grillagées ; les récits contiennent des textes interrompus ; une coupure de journal s'insère comme un fragment brut du monde ; le Livre dans le Livre demeure inachevé ou à jamais non lu. Cette métatextualité ne relève en rien d'un jeu postmoderne complaisant ; elle manifeste la vulnérabilité même de l'écriture, soumise au même principe de dissolution que les figures qu'elle met en scène, y compris le récit que nous sommes en train de lire et qui se défait à mesure qu'il se constitue...

Dans ce contexte, la musique n'est jamais un simple ornement culturel. Elle propose une autre manière d'articuler le temps, par reprise, variation et imperceptible déplacement. Ce n'est pas un hasard si Jean de Palacio fut très tôt marqué par *La Reprise* de Kierkegaard, qu'il lisait avec passion dans sa jeunesse. La reprise n'est jamais, dans son univers, répétition à l'identique ni retour nostalgique. L'écriture avance par retours différenciés, par motifs infléchis, à la façon d'ellipses et de variantes d'un « presque-le-même ».

Elle progresse en métamorphosant ses *leitmotive* comme autant d'incantations, en échappant aux ravages du temps par la musique de la prose. Tous les récits se situent, de plus, dans un temps qui n'est ni révolu ni contemporain : un temps proprement textuel, clos sur lui-même, qui constitue un monde en soi.

C'est à cette lumière qu'il faut comprendre la place centrale de la musique dans les *novellas*. Elle n'est pas seulement ce qui console ou accompagne, mais ce qui rend pensable une survie du sens là où le langage se brise. La variation devient modèle de penser. Musique et écriture apparaissent dès lors comme deux arts rivaux, non parce qu'ils s'excluent, mais parce qu'ils n'ont pas la même puissance face à la disparition.

Cette dissymétrie se cristallise dans un motif récurrent : la scène de concert. Chez Jean de Palacio, le concert n'est jamais un lieu d'union, mais d'épreuve. L'autre y manque toujours, absent ou remplacé, qu'il s'agisse du musicien, du spectateur, voire de l'instrument. Ainsi, la musique, loin de combler l'absence, la rend sensible, parfois insoutenable. Elle devient l'art du manque plutôt que de la réunion, et de là aussi procède sa beauté. Il n'est pas indifférent que ces scènes soient presque toujours associées à une musique du deuil : tombeaux, *Trauerode*, cantates funèbres.

Dans ce contexte, la variation, l'*inventio*, l'*imitatio*, l'écho, la reprise, la chaconne ou la fugue composent des formes structurantes. L'œuvre se construit

comme une suite de variations internes. Les compositeurs aimés, Biber, Geminiani, Schmelzer, Bach *et al.*, ne sont jamais convoqués pour un effet d'érudition, mais parce que leur écriture musicale donne forme à une pensée qui avance par retours et différences infimes. Paul, dans *Les Ciseaux d'Atropos*, en offre une figure exemplaire, se réfugiant dans l'écoute répétée comme dans une discipline de survie. La musique console parce qu'elle lutte contre le temps qui ronge toutes choses, et donne l'espoir d'une survie par la répétition à l'infini.

Cette fonction existentielle de la reprise éclaire directement la logique formelle de l'œuvre. Ce qui unifie les *novellas* est précisément ce système de composition fondé sur la reprise différenciante. L'écriture n'y progresse pas de manière linéaire mais elle avance par retours et ellipses, sur le modèle des inventions et des variations musicales. Jean de Palacio écoutait d'ailleurs quotidiennement ces formes (inventions, variations, *folias*, chaconnes) où le thème revient chaque fois sous une forme nouvelle.

Il n'est donc pas surprenant que l'œuvre soit saturée de *leitmotive*, au sens strictement musical du terme. Dans *Veturia*, la phrase inaugurale, « Sortant du Jardin des Tuileries par le côté du Jeu de Paume », constamment répétée et variée, agit sur la structure même du récit, chaque reprise modifiant subtilement la configuration affective et symbolique. Ainsi, la sortie du Jardin par Manon, « au coucher du soleil par le côté du Jeu de Paume »¹⁸, ne prend sens que parce qu'elle rejoue, en la déplaçant, une trajectoire déjà inscrite dans l'espace symbolique du texte.

Dans *Les Ciseaux d'Atropos*, la variation ne constitue pas un procédé formel parmi d'autres, mais la loi même de l'être. Les chapitres IV et V, respectivement intitulés « Variations » et « Variations. Suite » (autant dire une variation sur la variation), sont une étincelante évocation d'une sorte de manie, le décompte arithmétique des variations scandant une temporalité existentielle tandis que les reprises anaphoriques miment dans l'écriture ces reprises, selon « la congruence du même et de l'autre », ces écarts par lesquels la continuité se maintient en se transformant.

Les variations surtout semblaient sous le coup d'un destin funeste. Paul aimait cette congruence du même et de l'autre, cette relation mathématique entre des équations presque identiques que le plus mince écart séparait : une note, un ton, un rythme. Une perfection se profilait dans cet épuisement des possibles où rien n'était laissé au hasard. La virtuosité n'entraînait là pour rien, mais le désir de refaire

¹⁸ Palacio, *Veturia*, 102.

l'ordonnance du monde, de retrouver toutes ses virtualités, sans exclure la fantaisie. [...]

Ces menus écarts, ces divergences infimes, Paul les retrouvait dans les livres, les rues, les paysages et les visages. Le monde était un tissu d'analogies. Mais il fallait pouvoir embrasser l'ensemble d'un coup d'œil. Et c'est là que le bât blessait. Tout s'arrêtait à la seizième variation de *La Capricciosa*, à la vingtième des *Folies d'Espagne*, à la vingt-cinquième des *Variations Goldberg*. Un appel, une voix, un cri, une obligation, un fâcheux venaient s'interposer, annuler la concentration, y substituer la distraction, briser la continuité¹⁹.

Toute œuvre est déjà variation sur une variation, tentative obstinée de lutter contre la disparition en répétant, sans jamais la clore, une *inventio* première.

Lorsque le langage ne suffit plus et que les mots se perdent, la musique persiste comme voix sans corps. C'est alors que l'image du théâtre d'ombres s'impose, sur la scène duquel défilent fantômes, figures évanescences, personnages moins incarnés que fonctionnels. Il est aussi le lieu, purement métaphorique, des places vides, des scènes de concert avortées, des livres qui s'effacent. Dans cet espace intermédiaire, rien ne disparaît tout à fait, mais rien ne s'accomplit pleinement.

Le *Portrait* en offre l'une des expressions les plus abouties dès l'incipit, lorsque se dessine le goût précoce de Maurice Guilhaon pour les œuvres lacunaires ou marquées par l'inachèvement. *La Pharsale*, *L'Art de la fugue*, la dixième *Réverie*, *Lucien Leuwen*, *Bouvard et Pécuchet* composent moins une bibliothèque idéale qu'une véritable poétique de la perte. La formule « Cette fièvre de la perte l'habita tout entier »²⁰ dit avec justesse une vocation suscitée par la lacune et le fragment. La philologie rêvée par le protagoniste enfant est hautement symbolique. À l'école, ne découvre-t-il pas sa vocation à l'occasion d'un sujet de dissertation proposant de « rédiger l'argument d'un des livres perdus des *Annales* » ? Une telle reconstitution revient à exhumer une Pompéi textuelle.

Dans *L'Apparition*, l'écriture elle-même s'élabore sous les yeux du lecteur. Le personnage masculin devient, avec la morte Dorothee, le co-auteur d'un conte écrit à deux mains dont une d'outre-tombe, *Le Pâtissier au cœur de meringue*. Motif principal du conte, un cœur blanc, fragile, voué à être mangé et dissous, fait plaisamment écho au geste fondateur de la *Vita nuova*. Organe à la fois réel et métaphorique, le cœur, tout au long de la *novella*, inspire des

¹⁹ Palacio, *Les Ciseaux d'Atropos*, 7–8.

²⁰ Jean de Palacio, *Le Portrait* (Le Beau Jardin, 2023), 23.

pages d'un symbolisme bouleversant, avant de basculer, Décadence oblige, vers une description clinique implacable. La médicalisation finale n'annule pas le réseau symbolique préexistant : le cœur a été entamé bien avant de cesser de battre...

De *Ascagne* à *L'Apparition*, le cœur exposé, arraché ou consommé incarne ainsi une poétique de la vie toujours minée, de l'amour toujours fragile.

La poétique du cœur dévasté et du vide qui en occupe la place trouve son prolongement ultime dans le *Journal de Bérénice*. Chambres vides, cénotaphes, thrènes composent un paysage où l'exil n'est plus géographique mais organique et, il faut bien le dire, sentimental (au sens fort). Le cœur y apparaît encore extravasé, arraché à son lieu propre par l'exil. La formule *invitus invitam*, racinienne et centrale, prend alors tout son sens de nécessité tragique et de confirmation du lien *malgré* le destin.

DIMANCHE 2 JUILLET 2017

En l'an 86 peut-être, cinq ans après la mort de Titus, seule, sans suite attachée à ses pas, une femme voilée erre sur le forum près de l'Arc de Titus.

Revenue dans la Ville, sans se faire connaître, ignorée de Domitien et de sa cour, comme portant un masque, elle est à la recherche de l'ombre.

L'ombre de Titus paraît flotter sous l'arche. La femme regarde intensément le côté droit du monument, portant l'image de l'empereur lauré sur le quadrigue conduit par la déesse Rome.

La mort de Titus et la destruction de Jérusalem et du Temple se mêlent dans son esprit. On ne sait à quoi ses larmes s'adressent. Sur le côté gauche, la vue du chandelier à sept branches et les trompettes en argent ravivent une douleur ancienne.

Nul bras n'est là pour qu'elle s'y appuie. Qui écrira plus tard : « Il y a plus de morts qu'une seule ? »

En l'an 86, peut-être, Bérénice n'est plus qu'une ombre à la recherche d'une autre ombre.

L'aigle qui porte Titus au ciel a emporté aussi son âme²¹.

La clause d'une autre entrée, « sans date », du *Journal* (« Épousée et couronnée ? Répudiée et bannie ? Assise au trône des Césars ou errant seule dans Césarée ? Bientôt l'épithalame menace de se changer en élégie, sinon en thrène »²²) exprime par ces alternatives le tragique de ce chant nuptial brisé avant même d'avoir eu lieu.

²¹ Palacio, *Le Portrait*, 68.

²² Palacio, *Le Portrait*, 63.

Dès lors, seules l'élégie et le thrène peuvent en effet porter une sensibilité définie comme vulnérabilité ontologique, fidélité à une union qui ne peut s'écrire que sous le signe de la séparation. Les noces impossibles, non de Pierrot mais de Coriolis et de la statue dans *Veturia*, rappellent que le roman est traversé par un imaginaire nuptial paradoxal : l'épithalame y est sans cesse convoqué, mais aussitôt ajourné, déplacé ou différé. L'amour absolu s'y dit conjugal, mais indissociable de la perte, en s'appuyant sur le magnifique aveu élégiaque des insomnies de Pline (*magna pars noctium in imagine tua vigil exigitur*) hantées par l'image de l'épouse absente. C'est qu'« ils n'avaient pas accoutumé d'être éloignés l'un de l'autre »²³, écrit Palacio, reprenant *non consuevimus abesse* en une formule qui ne se réfère pas à la matérialité d'une cohabitation mais à l'impossibilité même de la séparation.

La formule conjugale romaine *Ubi Caius, ego Caia*, refrain de *Veturia*, alimente un développement explicitement anti-pygmalionesque. L'amour de Coriolis préfère l'alliance verbale et symbolique à la métamorphose de la statue en une vulgaire incarnation. Cette conjugalité ne peut toutefois s'exprimer que dans l'écriture et dans le rêve. La vision des noces avec *Veturia* constitue l'un des sommets élégiaques du roman. L'union est célébrée dans un monde recomposé, mythologique, où les Tuileries deviennent la Colchide ; l'épithalame est composé sur le modèle de celui de Thétis et Pélée. Mais une telle union n'est possible qu'au prix d'une sortie hors du réel, et là réside le tragique. La présence fugitive des Parques au cœur même de cet hyménée en scelle silencieusement la faillite, tout en établissant un lien explicite avec *Les Ciseaux d'Atropos*. Les fuseaux ne filent pas ici des destinées contraires, mais un pacte irréel, « le tissu des amours rêvées »²⁴, invisible aux promeneurs quittant le Jardin des Tuileries par le côté du Jeu de Paume. L'épithalame est accompli, mais il ne lie que des absents. Il célèbre une union que rien ne viendra ratifier dans le monde.

Chez Jean de Palacio, l'amour n'est jamais résolu par la possession ; le lien se confirme et se renforce dans la séparation. L'élégie, sous ses formes modernes, exprimée en une prose jamais « pathétique », devient alors la forme la plus juste et la plus délicate de cette expression de la sensibilité. Elle est l'élément discret d'un lyrisme qui l'est tout autant, étranger à l'exaltation complaisante d'un « moi » (totalement absent chez Jean de Palacio). Ce qui s'élève alors est le chant de ce qui ne saurait être tout à fait perdu, accompagné par

²³ Palacio, *Veturia*, 29.

²⁴ Palacio, *Veturia*, 98.

l'instrument d'Orphée qui anime l'inanimé et qui fait revenir des Enfers les amours défuntes.

CONCLUSION

La sensibilité désigne ainsi, chez Jean de Palacio, une manière d'être au monde et d'écrire, à l'œuvre aussi bien dans la critique que dans la fiction. C'est en ce sens que la douleur et la vulnérabilité, omniprésentes dans les sept *novellas*, caractérisent une structure ontologique très étrangère à la moindre complaisance pathétique. De même, le manque, la défaillance ou le silence constituent de véritables chambres d'écho, des lieux de résonance. Jean de Palacio s'attache à ce qui subsiste des univers culturels, des corps et des affects après les grandes ou les petites catastrophes ; toutes ayant pour horizon commun ce qui l'obsédait profondément, le passage du temps.

Cette définition de la *sensibilité* permet de lire de la même façon l'œuvre critique et l'œuvre de fiction. On y retrouve la même attention portée aux figures reléguées (l'équivalent dans la fiction, de ses chers « *minores* » !), aux existences dans les coulisses, aux corps blessés, aux voix étouffées ; la même écriture fragmentée mais musicale, fondée sur la reprise, la variation et le motif ; la même saturation de références culturelles, comme pour transmettre, avec un empressement inquiet, ce qui menace de disparaître.

Si ce survol de l'œuvre de fiction de Jean de Palacio a permis d'en dégager quelques lignes de force, il n'en constitue qu'une approche nécessairement partielle. J'espère toutefois qu'il donnera envie à certains lecteurs (patients et courageux amateurs de musique et de latin, sensibles à la mythologie, à l'allégorie, à l'attention portée aux formes stylistiques et symboliques) de se pencher à leur tour sur ces sept textes. Ils représentaient pour Jean de Palacio ce qu'il avait écrit de plus précieux, parce que de plus personnel, l'espace où son écriture rejoignait au plus près son monde intérieur.

BIBLIOGRAPHIE

Palacio, Jean de. *Figures et formes de la Décadence*. Paris, Séguier, 1994.

Palacio, Jean de. *Figures et formes de la Décadence*. Deuxième série. Paris, Séguier, 2000.

Palacio, Jean de. *Le Silence du texte : Poétique de la Décadence*. Coll. « République des lettres » 9. Louvain, Peeters, 2003.

-
- Palacio, Jean de. *Configurations décadentes*. Louvain, Peeters, 2007.
- Palacio, Jean de. *Le Portrait*. Le Beau Jardin, 2023. Première édition : Calleva, 2009.
- Palacio, Jean de. *Das Porträt*. Traduction d'Alexandra Beilharz. Flur Verlag, 2024.
- Palacio, Jean de. *L'Apparition*. Éditions du Sceau Intérieur, 2026. Première édition : Théolib, 2012.
- Palacio, Jean de. *Ascagne*. Éditions du Sceau Intérieur, 2026. Première édition : Calleva, 2012.
- Palacio, Jean de. *Veturia*. Éditions du Sceau Intérieur, 2025. Première édition : Edilivre, 2017.
- Palacio, Jean de. *Journal de Bérénice*. Complicités, 2018.
- Palacio, Jean de. *Dix Variations sur La Sensitive*. TheBookEdition, 2020.
- Palacio, Jean de. *Les Ciseaux d'Atropos* [2015]. Éditions du Sceau Intérieur, 2026.
- Palacio, Jean de. *La Haire* [2006]. Éditions du Sceau Intérieur, 2026.