

**TOME LXXVI**

**N<sup>os</sup> 3-4**

**Année 1998**

**BULLETIN**

**DE**

*l'Académie royale  
de langue et de littérature  
françaises*

**Journée Chateaubriand**

Tanguy LOGÉ - Roland MORTIER  
Marc FUMAROLI - Georges JACQUES  
Jean-Paul CLÉMENT - Pierre RIBERETTE

**Michel de Ghelderode 1898-1998**

Jacqueline BLANCART-CASSOU - Roland BEYEN

**Communications**

Jacques DE DECKER - Roland MORTIER  
Raymond TROUSSON - Guy VAES

**Allocutions**

André GOOSSE - Willy BAL

**Texte**

Jean-Marie KLINKENBERG



Académie royale  
de langue et de littérature françaises  
Palais des Académies  
BRUXELLES

BULLETIN

DE

*l'Académie royale  
de langue et de littérature  
françaises*

1998

**TOME LXXVI**

**N<sup>os</sup> 3-4**

**Année 1998**

**BULLETIN**

**DE**

*l'Académie royale  
de langue et de littérature  
françaises*



Académie royale  
de langue et de littérature françaises  
Palais des Académies  
**BRUXELLES**

## Sommaire

<b>Ceux qui nous quittent</b>	
<b>Julien Green</b> par M. André Goosse .....	289
<b>Jeanine Moulin</b> par M. Philippe Jones .....	293
<b>Journée Chateaubriand, 17 octobre 1998</b>	
<b>Chateaubriand, fils rebelle des Lumières</b>	
par M. Tanguy Logé .....	297
<b>L'art du portrait dans les <i>Mémoires d'Outre-tombe</i></b>	
par M. Roland Mortier .....	307
<b>Chateaubriand et les arts</b>	
par M. Marc Fumaroli .....	319
<b>Les titres de Chateaubriand comme emblèmes d'un destin</b>	
par M. Georges Jacques .....	353
<b>Chateaubriand et les Cent-Jours : pensée et action</b>	
par M. Jean-Paul Clément .....	365
<b>Chateaubriand journaliste (résumé)</b>	
par M. Pierre Riberette .....	381
<b>Séance publique du 28 novembre 1998 :</b>	
<b>Pour le centenaire de Michel de Ghelderode</b>	
<b>Le conteur. Un merveilleux jadis, un amer aujourd'hui</b>	
par M <sup>me</sup> Jacqueline Blancart-Cassou .....	385
<b>Le dramaturge : de l'interdit à la ghelderodite</b>	
par M. Roland Beyen .....	403
<b>Communications</b>	
<b>Georges Rodenbach : cent ans de belgitude</b>	
Communication de M. Jacques De Decker	
à la séance mensuelle du 12 septembre 1998 .....	433
<b>Pour saluer Marlow</b>	
Communication de M. Roland Mortier	
à la séance mensuelle du 10 octobre 1998 .....	449
<b>Portrait d'un époux dans l'ombre : Charles Emmanuel de Charrière</b>	
Communication de M. Raymond Trousson	
à la séance mensuelle du 14 novembre 1998 .....	459
<b>Le vacillement des apparences</b>	
Communication de M. Guy Vaes	
à la séance mensuelle du 12 décembre 1998 .....	487
<b>Allocutions</b>	
<b>Pour et autour de Marc Wilmet</b>	
Allocutions de M. André Goosse .....	505
<b>Le centenaire de l'Association littéraire wallonne de Charleroi</b>	
Allocution de M. Willy Bal .....	515
<b>Texte</b>	
<b>Archaismes et variantes. Étude génétique du travail d'écriture dans la</b>	
<b><i>Légende d'Ulenspiegel</i> de Charles De Coster</b>	
par M. Jean-Marie Klinkenberg .....	519
<b>Chronique</b>	
Élection .....	543
Séances publiques .....	543
Séances mensuelles .....	544
Lauréats des prix de l'Académie pour 1998 .....	544
Publications récentes de l'Académie .....	545
Activités des membres .....	545
<b>Ouvrages publiés par l'Académie</b> .....	549
<b>Table des matières</b> .....	561

# CEUX QUI NOUS QUITTENT

## Julien Green

---

*par M. André GOOSSE*

Chères consœurs, chers confrères, vous savez tous que nous avons perdu l'avant-veille de l'Assomption le plus ancien et le plus âgé de nos membres, Julien Green, qui avait conservé une vitalité et une fécondité littéraire qui nous faisaient oublier l'âge de celui qui était le dernier survivant des grandes gloires de la littérature française d'avant 1940 : son premier roman, *Mont-Cinère*, a paru en 1926.

Nos prédécesseurs l'avaient élu le 9 juin 1951. Sans doute ne l'avons-nous plus revu parmi nous depuis la séance de réception, le 8 décembre de la même année. Pourtant, d'après ce que je sais, il n'était pas mécontent d'être des nôtres ; mais il répugnait à tout ce qui lui semblait ressembler à des mondanités. Ses amis l'avaient convaincu, vingt ans plus tard, d'accepter le fauteuil de François Mauriac à l'Académie française, mais il n'était pas très régulier aux séances, auxquelles il a fini par renoncer tout à fait, se considérant comme démissionnaire, ce qui explique sa demande que, dans notre *Alphabet illustré* de 1995, cette appartenance ne soit pas signalée.

Julien Green a eu jusqu'au bout le souci de préserver son intimité, puisque, comme vous le savez aussi, les cérémonies funèbres ont eu lieu loin de Paris, à Klagenfurt, en Autriche, et en présence d'amis soigneusement triés. Nous n'avons pu manifester à son fils adoptif que par correspondance les sentiments de condoléances qu'inspirait une affectueuse admiration.

Le renom et la qualité de l'œuvre justifiaient amplement le choix de nos prédécesseurs. Julien Green avait en outre un titre que n'avait pas, par exemple, Jean Cocteau : il concrétisait une de nos originalités voulues par notre fondateur et qui n'allaient pas de soi en 1920, notre ouverture sur la francophonie universelle. Nous devons être plus que jamais attentifs à cette particularité, quelle que soit la richesse du vivier que nous trouvons à nos frontières du sud, et malgré notre espoir que les membres que nous y choisirions reviendraient nous voir plus aisément.

Julien Green se proclamait Américain et exclusivement Américain. Né à Paris le 6 septembre 1900 de parents que des ennuis financiers avaient contraints à quitter le Sud profond des États-Unis, il sera élevé en anglais à la maison et en français à l'école. Sur le rôle de chacune de ces langues, le discours qu'il prononce en 1951 lors de sa réception propose des réflexions qui vont loin : « Le choix des mots, j'allais dire le choix des couleurs, varie extrêmement d'une langue à l'autre, parce que ces mots se lient par un enchaînement secret dont l'auteur n'a pas toujours conscience et qui fait partie du génie de la langue. C'est la langue qui nous impose ses rythmes et dirige notre pensée. » Je n'ose donner une portée générale à ce qu'il dit, à cette occasion, d'un livre particulier : « Ce qui me tenait le plus à cœur, je l'avais écrit en français, alors que presque rien d'intime n'était passé en anglais. »

Quand je considère ce que je connais de l'œuvre, il me semble que, comme source d'inspiration, les États-Unis ont longtemps eu une place réduite, quoique Green y ait passé notamment deux longs séjours : de 1919 à 1922 pour ses études universitaires, de 1940 à 1945 pour les raisons que l'on devine.

C'est seulement après le second séjour que les souvenirs du premier inspirent l'écrivain. Des lieux, des épisodes et des penchants qui ont marqué profondément l'auteur, mais qui avaient été comme refoulés jusqu'alors, sont mis au jour, d'abord sous le couvert du roman ou du théâtre, puis, ouvertement, dans des ouvrages autobiographiques. Je crois que ces révélations résultent d'un besoin de sincérité, d'un besoin de confession publique ; je rappelle que Green, venu d'une famille anglicane, s'est converti à quinze ans au catholicisme. Cette franchise, cette crainte de l'hypocrisie, lui paraissaient d'autant plus s'imposer, me semble-t-il, que de nombreux lecteurs de tendance spiritualiste, plus les lecteurs de son *Journal* que ceux de ses romans, venaient à lui comme vers une

espèce de sage. Il serait en tout cas injuste d'attribuer ces confidences à l'exhibitionnisme qui est dans l'air du temps.

On observe aussi que les romans postérieurs à la guerre ont gardé la limpidité du style, mais non la noirceur, l'atmosphère quasi hallucinée, violente, désespérante aussi, des romans qui la précèdent, comme si l'auteur avait trouvé la paix intérieure et pouvait enfin considérer avec sérénité les heures troubles de son passé.

Enfin, le mouvement de retour au passé trouve son point extrême dans le fait que Green presque nonagénaire, puis nonagénaire ressuscite l'histoire de sa famille dans un ensemble de trois romans ayant la Virginie comme cadre ; on peut voir dans cette remontée du temps une grande portée symbolique.

D'une œuvre si vaste, si variée, s'étendant sur une si longue période, et que j'ai lue, d'ailleurs, partiellement, et avec l'œil tendancieux d'un grammairien, que dire, en quelques minutes, qui ne soit pas rudimentaire ?

Je reviendrai seulement sur le *Journal*, qui a ses lecteurs passionnés. D'autres, notamment les jeunes d'aujourd'hui, sont peut-être écartés par la place qu'y occupent la religion et la morale : l'évolution récente de l'Église désorientée et inquiète un converti qui se résigne mal à voir l'abandon de ce qu'il a choisi ; le moraliste est obsédé par le problème du charnel : « La pénible épreuve des tentations. Ce feu terrible qui dévore, mais dont on tire des livres. » Avec sincérité, simplicité, le *Journal* avoue les contradictions intimes : « [ II ] y a en moi quelqu'un que je ne connais pas et qui me mène là où il veut dans mes romans. » Plus d'une fois on touche au mystère de l'inspiration.

À côté de cela, que de réflexions sur les événements, sur la littérature des autres, sur la peinture, sur la musique (une note pertinente sur l'utilisation de la voix humaine par Wagner et par Bach), etc. Tout cela est bien sérieux, dira-t-on. Mais il y a aussi de brèves notations concrètes, de celles qui donnent la vie à un roman. Je cite au hasard : « Dans le jardin, sous nos fenêtres, une petite fille couchée en travers de sa balançoire, laisse pendre sa chevelure qui balaie le sol, et l'on voit sur le sol la trace de cette chevelure. » Et, enfin, il y a l'humour. Je me rappelle un exemple, que je cite de

mémoire, d'humour ecclésiastique. Deux religieux s'étaient promis que le premier qui mourrait reviendrait dire à l'autre comment était l'au-delà. Le premier qui meurt apparaît donc à l'autre, qui interroge : « Taliter qualiter ? » Réponse : « Totaliter aliter. » Mais ceci va au-delà de l'humour...

Je me suis souvent demandé pourquoi le jury Nobel n'avait jamais distingué une œuvre si vaste, si riche, si originale, entrée dans la Pléiade du vivant de l'auteur. Nous pouvons en tout cas rendre hommage au jugement de nos prédécesseurs.

## Jeanine Moulin

---

*par M. Philippe JONES*

Jeanine Moulin nous a quittés ce 18 novembre. L'absence se creusait depuis quelque temps déjà et cette absence nous pesait souvent.

Nous fûmes quelques-uns à l'accompagner entre les tombes dans la froideur et le soleil d'une matinée d'automne, gel du sang, lumière du poème.

La fidélité de Jeanine à l'Académie était une constante aussi naturelle que celle qu'elle portait à l'amitié. Certains d'entre nous ont pu en mesurer la clarté durant de longues années.

Voici un souvenir qui évoquera peut-être sa délicatesse et sa sensibilité proche. À la veille de publier, aux éditions La Différence à Paris, son recueil majeur *De pierre et de songe*, forme d'anthologie d'ailleurs de ses poèmes entre 1961 et 1991, Jeanine me téléphona pour demander mon accord sur l'utilisation du titre parce qu'un de mes recueils, publié deux ans plus tôt chez le même éditeur, s'intitulait *D'encre et d'horizon* et que ce titre l'avait frappée.

Rares sont les auteurs qui posent de tels actes. Sans doute était-elle une amie, mais tous ceux qui l'approchaient, et tous autour de cette table, offraient à Jeanine et recevaient d'elle non seulement les signes de confraternité qu'il sied de donner en pareille Compagnie, mais aussi des témoignages de confiance, de questionnement et d'avis que seul un sentiment de proximité et de franchise suscite.

Des coups de téléphone concernant des problèmes qui l'assaillaient, un conseil sur une marche à suivre, une information relative à la santé de l'un ou de l'autre, bref la vie dans sa quotidienneté, dans le souci de partager ou de mieux connaître.

Le poète, l'écrivain ? Sans doute faut-il distinguer les deux. Une formation en philologie romane à l'Université de Bruxelles lui permet de révéler rapidement des qualités critiques qu'elle démontre, dès 1937, par des études sur Nerval et ensuite sur Apollinaire, Desbordes-Valmore, Crommelynck, la poésie féminine.

Formée par Émilie Noulet, elle n'appartient déjà plus à cette génération qui éprouve le besoin de dissimuler sa féminité en réduisant son prénom à l'initiale, ce qui valut à son aînée, dans la première lettre qu'elle reçut de Paul Valéry, d'être saluée d'un « Cher Monsieur » ! La correspondance s'étant poursuivie, l'erreur initiale fut réparée pour le plus grand bonheur de l'un et de l'autre.

Jeanine Moulin n'usa pas de subterfuges pour imposer ses qualités intellectuelles. Elle fut femme en toute simplicité, sans faux-semblant comme sans ostentation. Sa poésie fut, dès lors, librement affirmée et aborde sans masque la réalité pour la transposer, l'épurer ou la souligner à travers le langage.

Je ne veux pas ici analyser son œuvre. D'autres déjà l'ont fait avec pertinence, André Goosse aux obsèques, Jacques De Decker dans les colonnes du *Soir*. La présence du poème m'accompagne toujours et illustre la femme et ce visage qu'il me semble percevoir, aujourd'hui encore, parmi les amis autour de cette table académique et fraternelle.

Et puisque, dans l'*Alphabet illustré de l'Académie*, il est dit, à juste titre, que la poésie de Jeanine Moulin dévoile, et je cite : « le bonheur, les échos de l'enfance, l'amour conjugal », le départ de Jeanine, quelques mois après celui de Léo Moulin, fait que, dans une certaine sérénité, ils se rejoignent dans le silence ou la lumière. Ainsi les souvenirs de plusieurs d'entre nous se renouent-ils également.

Voici un poème qu'elle publiait, il y a trente ans, sous le titre *Épitaphe* :

Je n'aurai plus besoin de montre,  
je n'aurai plus besoin de temps,  
je n'aurai plus besoin de l'ombre  
pour calmer la valse du sang.

Rien que la vérité des pierres,  
le sable coulant des prières,  
qui serviront de pain et d'eau.

Rien qu'un parfum de souvenirs :  
le regret de qui garde au chaud  
mon visage habité d'absence.

Ce regret, chère Jeanine Moulin, est nôtre aujourd'hui.

# JOURNÉE CHATEAUBRIAND

## 17 octobre 1998

### Chateaubriand, fils rebelle des Lumières

---

par M. Tanguy LOGÉ

Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, certains milieux intellectuels apparaissent comme les héritiers, les continuateurs des Lumières : on pense d'emblée aux Idéologues ou à M<sup>me</sup> de Staël et au groupe de Coppel. Qu'en est-il de Chateaubriand, d'un homme pleinement conscient de se situer « entre deux siècles, comme au confluent de deux fleuves<sup>1</sup> » ? La réponse, à première vue, est peu encourageante. Chateaubriand n'a-t-il pas déclaré la guerre aux Lumières ? Voltaire n'est-il pas à ses yeux une « clarté sinistre<sup>2</sup> » ? Ne s'acharne-t-il pas sur ces philosophes qui « bâtissaient l'*Encyclopédie* et démolissaient la France<sup>3</sup> » ? Dans ses *Mémoires*, il évoque avec ironie la réaction de ses adversaires à la parution du *Génie du christianisme*.

L'empire voltairien poussa un cri et courut aux armes (...) Il était curieux de voir un pygmée *raidir ses petits bras* pour étouffer les progrès du siècle, arrêter la civilisation et faire rétrograder le genre humain !<sup>4</sup>

Le Pygmée n'a pas baissé les bras, il s'est obstiné, professant son hostilité sans répit, caricaturant l'ennemi pour mieux l'abattre. On hésite dès lors à parler de fils des Lumières, même rebelle. Une telle violence, toutefois, a de quoi nous alerter. N'est-ce pas une part de lui-même que Chateaubriand exorcise ? Et l'hostilité n'est-elle pas

---

<sup>1</sup> *Mémoires d'outre-tombe*, éd. M. Levaillant et G. Moulinier. Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, t. II, p. 936. Abréviation : *M.O.T.*

<sup>2</sup> L'expression figure à la dernière page de la *Vie de Rancé*.

<sup>3</sup> *O. C.*, éd. Ladvocat, t. XXI, p. 364. La phrase date de 1819.

<sup>4</sup> *M.O.T.*, t. I, p. 461-462. Chateaubriand s'applique plaisamment les termes d'une épigramme de Lebrun-Pindare contre La Harpe.

à la mesure de l'imprégnation ? Est-il vrai d'ailleurs qu'elle soit sans répit ?

Les opinions de certains lecteurs incitent encore davantage à s'interroger. Deux exemples. Dans une lettre à Engels, Karl Marx se déchaîne contre Chateaubriand,

Ce styliste prétentieux, qui allie de la façon la plus écœurante le scepticisme et le voltairianisme distingués du XVIII<sup>e</sup> siècle au sentimentalisme et au romantisme également distingués du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>.

Et voici, d'un tout autre point de l'horizon, Barbey d'Aurevilly, dans *Les prophètes du passé* :

de Bonald et de Maistre ne furent du dix-huitième siècle que par le mépris qu'ils lui montrèrent. Chateaubriand, lui, en fut complètement (...) Il a sucé le lait maudit<sup>6</sup>.

Ces jugements polémiques témoignent du climat passionnel qui n'a cessé d'entourer le siècle des Lumières, le Romantisme et le passage de l'un à l'autre au cours d'une période indéfinie, dite de transition et longtemps demeurée mal connue. On conçoit que l'étude de cette période ait marqué le pas et l'on saura gré à un dix-huitiémiste comme Jean Fabre d'en avoir renouvelé l'approche en avançant que

le romantisme, cette vibration ou cette crispation des lumières, ne pourra jamais en être isolé, même quand il prétend s'en dissocier par un anathème ou un refus<sup>7</sup>.

C'est précisément ce que révèle le parcours de Chateaubriand, avec ses tensions, ses crises, ses ruptures ou ses compromis et ses tentatives de synthèse. Dans son œuvre, les valeurs des Lumières, sans cesse rebrassées, vibrent ou se crispent sous le choc de l'Histoire. Vu l'ampleur du parcours, je m'en tiendrai à la crise initiale, dans les années de jeunesse, celles d'avant la célébrité. En émergera peut-être le visage d'un Chateaubriand par moments inattendu.

Sans doute ne faut-il pas vouloir repérer une crispation précoce dans le malentendu que fut la première expérience théâtrale de

---

<sup>5</sup> Karl Marx-Friedrich Engels. *Correspondance*. Paris, Éditions sociales, 1974, t. IV, p. 168. Lettre du 26 octobre 1854.

<sup>6</sup> *Les prophètes du passé*. Paris, Bourdilliat, 1860, p. 107.

<sup>7</sup> *Lumières et Romantisme*. Paris, Klincksieck, 2<sup>e</sup> éd., 1980, p. XV.

Chateaubriand : habitué aux spectacles de marionnettes, l'enfant, dans sa onzième année, est emmené par son frère à une représentation qu'une troupe de comédiens ambulants vient de donner à Saint-Malo. À l'affiche, un drame de Diderot, *Le père de famille*. « Le rideau tomba sans que j'eusse rien compris à tout cela<sup>8</sup>. » Les rapports entre Chateaubriand et Diderot prennent un bien mauvais départ ! Mais à la surprise de l'enfant qui ne retrouve pas ses polichinelles familiers se superpose, dans cette page des *Mémoires*, l'ironie du narrateur adulte, peu favorable à l'esthétique théâtrale de Diderot, avec ses larmes, ses effusions, ses gesticulations excessives.

Dans son enfance, il est vrai, Chateaubriand n'avait guère connu ces effusions réputées bourgeoises. René-Auguste, comte de Combourg, n'était pas un père de famille expansif. Cet homme dédaigneux de toute littérature n'apparaît pas non plus comme un porte-parole des Lumières. Pourtant il est « frondeur en politique ». Comprendons par là qu'il défend contre le pouvoir central ses intérêts de caste. Si fronde il y a, elle est ambiguë. Mais c'est peut-être grâce à elle que les Lumières ont trouvé le chemin de Combourg. Les *Mémoires d'outre-tombe* nous renseignent sur les lectures paternelles. Des journaux d'abord, comme le *Mercur de France* ou la *Gazette de Leyde*. Or le *Mercur* ne diffuse-t-il pas, certes avec beaucoup de prudence, une version modérée des Lumières ? Son supplément politique n'est-il pas dirigé par le publiciste Mallet du Pan dont Chateaubriand, plus tard, partagera les tendances libérales et réformistes ? Quant à la *Gazette de Leyde*, échappant à la censure, elle offrait une information libre et variée. Ce périodique francophone de Hollande, apprécié – ou redouté – pour sa franchise et son exactitude, a ménagé dans l'isolement de Combourg une ouverture sur le monde, en particulier sur les événements d'Amérique, dont il rendait fort bien compte.

En dépit de ses préjugés, le père de Chateaubriand ne dédaignait pas le commerce maritime, ce qui explique une autre de ses lectures : « l'*Histoire philosophique des deux Indes*, dont les déclamations », nous dit son fils, « le charmaient ; il appelait l'abbé Raynal un *maître homme*<sup>9</sup> ». Faisait-il à son insu l'éloge de Diderot, qui avait collaboré à cette vaste compilation sur le commerce colonial dans

<sup>8</sup> *M.O.T.*, t. I, p. 56.

<sup>9</sup> *M.O.T.*, t. I, p. 121. Voir Georges Collas. *Un cadet de Bretagne au XVIII<sup>e</sup> siècle : René-Auguste de Chateaubriand*. Paris, Nizet, 1949.

les Indes et les Amériques ? Voici encore un bel exemple d'ambiguïté, ambiguïté inhérente, à vrai dire, au projet même de Raynal, voire aux Lumières dans leur ensemble. Le châtelain n'aura lu que ce qu'il voulait lire, non pas la condamnation des « pré-jugés » féodaux, mais l'évaluation précise des terres colonisées. À son tour, Chateaubriand lit Raynal. Plus perméable que son père à certaines tirades sur la liberté, il s'en imprègne, contractant par la même occasion ce goût des apostrophes pathétiques dont, par la suite, il se guérira. Sa lecture alimente aussi une rêverie sur les contrées lointaines. « Plein de mon Raynal », ainsi se décrira-t-il débarquant au Nouveau Monde. Sur un point, il lui faudra déchanter : la vision idéalisée des colons américains ne résistera pas à l'expérience. Raynal vantait leur « probité » : « farce de probité », répliquera Chateaubriand dans une note très dure de l'*Essai sur les révolutions*<sup>10</sup> où il apparaît que le colon n'est pas vertueux mais cupide et que le commerce, loin de toujours remplir la fonction libératrice que lui assignent volontiers les Lumières, peut n'être que féroce exploitation. Un mythe s'effondre.

Persiste en revanche l'attrait de l'exotisme, avec son cortège de fantasmes. Le troisième livre des *Mémoires d'outre-tombe* réinvente le fantôme féminin qui aurait hanté les rêves de l'adolescent. Ce fantôme des *Mémoires* doit beaucoup aux *Confessions* de Rousseau, y compris son nom tardif de « sylphide ». Mais la sylphide est aussi une bayadère, et le narrateur la promène mentalement dans divers décors : palmiers d'Otaïti, bosquets d'Amboine, rives du Gange. Si Otaïti est un souvenir du *Voyage* de Bougainville, Amboine et le Gange viennent de Raynal. Les bayadères aussi. Après avoir longuement détaillé leurs charmes, l'abbé concluait : « on résiste difficilement à leur séduction ». Le jeune Chateaubriand songeait-il à résister, lui qu'enflammaient déjà certains passages, pourtant fort allusifs et voilés, du *Télémaque* de Fénelon ou des sermons de Massillon ? Là où le père cherchait les précisions les plus techniques sur la culture et le commerce du giroflin ou du muscadier, le fils nourrit son imaginaire d'évocations plus troublantes.

Parvenues jusqu'à Combourg, les Lumières ont aussi forcé les portes du collège, et ce en dépit d'un système éducatif sur la défensive. Dans une ville comme Rennes, un des foyers des

<sup>10</sup> *Essai sur les révolutions*, éd. M. Regard. Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1978, p. 148.

Lumières en Bretagne, la pression extérieure est trop forte et l'on imagine aisément une circulation clandestine d'ouvrages. La tendance est générale : malgré les interdictions réitérées, les collégiens de l'époque lisent Voltaire, Rousseau, Diderot ou Helvétius. Les hommes de mon âge, avouera Chateaubriand, ont « la mémoire souillée » d'un poème « que nous savions tous par cœur au collège<sup>11</sup> » : le poème incriminé est *La Pucelle* de Voltaire. Le collégien de Rennes ne craignait sans doute pas de « souiller » sa mémoire par des productions littéraires bénéficiant de tout l'attrait de la nouveauté, voire d'un piment de scandale.

Les séjours à Paris à la fin de l'Ancien Régime accélèrent l'évolution. Illustrant ce que Paul Bénichou appelle le « sacre » de l'écrivain, Chateaubriand aspire à connaître les hommes de lettres, détenteurs de la « foi » philosophique. Ceux qu'il rencontre, pour ne pas être de tout premier plan, à l'exception notable de Chamfort, n'en font pas moins briller à ses yeux les diverses facettes des Lumières, qu'il s'agisse du voltairien La Harpe, grandi par le succès de ses cours au Lycée, de Ginguené, rousseauiste fervent, de l'éclectique Fontanes ou du philosophe Delisle de Sales, lequel pousse jusqu'au vertige la visée encyclopédique du siècle tant par l'ampleur de ses compilations que par celle de sa bibliothèque de 36 000 volumes. Grâce au mariage de son frère avec la petite-fille de Malesherbes, Chateaubriand noue aussi des relations avec ce grand magistrat, ancien ami de Rousseau et incarnation du réformisme des Lumières. Malesherbes devient pour lui un père spirituel.

Chateaubriand semble alors un jeune homme d'une grande disponibilité, réceptif aux suggestions d'un entourage éclairé. Il en partage les curiosités scientifiques, et l'*Histoire naturelle* de Buffon, pour ne prendre qu'un exemple, est restée, en dépit de quelques réserves, une de ses admirations. Il en reproduit aussi les modèles littéraires : de ces années datent les pages des *Natchez* où le héros, l'Indien Chactas, amené en France, pose sur la société son regard d'homme de la nature : on aura reconnu *L'Ingénu* de Voltaire<sup>12</sup>. Tout, dans cet environnement intellectuel, incite Chateaubriand à s'engager dans une voie moyenne des Lumières, à professer un credo philosophique dont les principaux articles seraient : « j'étais devenu un

---

<sup>11</sup> O. C., éd. Ladvoat, t. XXVII, p. 189.

<sup>12</sup> Voir un article de Jean Pommier (1938) repris dans ses *Dialogues avec le passé*, Paris, Nizet, 1967, pp. 57-78.

esprit fort<sup>13</sup> », reconnaîtra-t-il, « je ressemblais à presque tous les hommes de cette époque : j'étais né de mon siècle<sup>14</sup> ». Il est né en effet d'un siècle volontiers railleur, incrédule et pourtant accessible à l'émotion religieuse. Et tel il nous apparaît sur le bateau qui le mène au Nouveau Monde. Un passager, l'abbé de Mondésir, nous a laissé à ce sujet son témoignage. On y voit Chateaubriand tantôt déclamer un livre de piété ou improviser devant l'équipage un sermon pathétique, tantôt décocher à ses compagnons surpris un trait anticlérical puisé dans Raynal ou Voltaire. Et l'abbé de se demander alors avec inquiétude s'il n'a pas affaire à un « franc libertin<sup>15</sup> ».

Libertin peut-être, mais les indices dont nous disposons révèlent surtout « l'âme sensible » du XVIII<sup>e</sup> siècle, tour à tour mondaine, rêveuse ou exaltée. L'abbé de Mondésir, décidément mis à rude épreuve, a plutôt eu droit à l'exaltation, aux excentricités du « bouillant » Chateaubriand, lequel, incité à moins de fougue, « répondit qu'il mettait de l'âme à tout ». On aurait parlé, il y a quelques décennies, de comportement préromantique. Cette étiquette discutable masque la vraie source : c'est du sensualisme de Condillac que dérivent cette « chaleur d'âme<sup>16</sup> », ce goût de la sensation forte, pouvant mener à l'oubli des convenances, voire à la frénésie, frénésie dont ne sera pas dépourvu par la suite le personnage romanesque de René. On saisit ici sur le vif une nature que Rousseau et Diderot n'auraient pas désavouée.

Est-ce un hasard si cette énergie se libère lors de la traversée de l'Océan ? « Je cherche du nouveau », aurait confié Chateaubriand avant son départ, « j'émigre du monde<sup>17</sup>. » L'équipée américaine l'arrache à un certain confinement des cercles littéraires. D'un homme de lettres comme l'abbé Morellet, vieil encyclopédiste désorienté par l'exotisme d'*Atala*, Chateaubriand dira non sans ironie qu'il « avait passé sa vie dans les déserts d'Auteuil et dans le salon de M<sup>me</sup> Geoffrin<sup>18</sup> ». Chateaubriand, lui, a besoin d'un

<sup>13</sup> *M.O.T.*, t. I, p. 189.

<sup>14</sup> *Essai sur les révolutions*, préface de 1826, p. 16.

<sup>15</sup> Ce témoignage est cité par Jean-Claude Berchet en appendice de son édition des *Mémoires d'outre-tombe* (Paris, Bordas, « Classiques Garnier », t. I, p. 888).

<sup>16</sup> Comme disait Malesherbes du jeune Chateaubriand (voir l'*Essai sur les révolutions*, éd. cit., pp. 329-330).

<sup>17</sup> Villemain. *M. de Chateaubriand*. Paris, Lévy, 1858, p. 36. Il s'agirait d'une confidence faite au chevalier de Panat en 1790.

<sup>18</sup> *O. C.*, éd. Ladvocat, t. XXVI, p. 107 (notice nécrologique de Morellet publiée dans *Le Conservateur* du 21 janvier 1819).

horizon plus vaste : ce sont les « déserts » de l'Amérique qu'il parcourt. Dans cette immensité, où se déploient son imaginaire et son écriture, il médite la leçon de Rousseau et se sent délivré de l'aliénation sociale. « rétabli dans (ses) droits originels<sup>19</sup> », proche des Sauvages, ces enfants de la nature. L'euphorie, toutefois, sera brève. La société a dénaturé le bon sauvage, et le romancier des *Natchez* fera bientôt vaciller ce grand mythe des Lumières. Quant au voyageur, revenu en France, il est ressaisi par l'Histoire. Et c'est ici que se produit la fracture décisive.

Favorable à la première phase de la Révolution, à la Constituante, à Mirabeau, aux acquis de 1789, Chateaubriand s'était pourtant vite ému de l'agressivité de plusieurs écrivains de son entourage. Le 14 juillet 1790, Ginguéné se serait écrié :

Voilà une belle fête ! on devrait pour mieux l'éclairer brûler quatre aristocrates aux quatre coins de l'autel<sup>20</sup>.

Cette manière d'éclairer les esprits ne séduit pas Chateaubriand et l'on conviendra que la métaphore lumineuse chère au XVIII<sup>e</sup> siècle connaît ici une application inquiétante.

À partir de 1792, les événements se précipitent. Le départ pour l'exil, le mercantilisme auquel se heurte en Angleterre un émigré tenu pour un paria, le traumatisme d'une Terreur révolutionnaire qui n'hésite pas à envoyer à la guillotine Malesherbes, accompagné du frère et de la belle-sœur de Chateaubriand, tout contribue à modifier le regard de l'écrivain sur les Lumières. L'élève docile devient un héritier rebelle. La preuve en est son *Essai sur les révolutions*, ouvrage touffu, chaotique, mais dont le désordre fait précisément l'intérêt. Écrit par un exilé en plein désarroi, il met en scène la crise des Lumières sous le choc de Quatre-vingt-treize. Liberté, vertu, progrès, bonheur, nature, les mots clés, les idées forces, les grands débats du siècle sont soumis à un nouvel examen dans ce livre où le recours au passé, Sparte, Athènes ou Syracuse, vise à mieux déchiffrer le présent.

---

<sup>19</sup> *Essai sur les révolutions*, éd. cit., p. 442. Sur le rousseauisme du jeune Chateaubriand, voir Jean Roussel, *Jean-Jacques Rousseau en France après la révolution*. Paris, A. Colin, 1972, pp. 139-180.

<sup>20</sup> *M.O.T.*, t. I, p. 140. Voir ma communication « Chateaubriand et les milieux littéraires en 1789 », dans *Bulletin* n° 31 de la *Société Chateaubriand*, 1988, pp. 78-83.

Si le jeune auteur de l'*Essai* admire Montesquieu, qu'il appellera bientôt « le véritable grand homme du dix-huitième siècle<sup>21</sup> », s'il mentionne Mably ou Raynal, il récupère aussi les énoncés pessimistes de ce dissident des Lumières qu'était déjà Rousseau. En témoigne un raisonnement qui revient sous sa plume avec insistance : il n'est pas de liberté sans la vertu. Or les lumières ne donnent pas la vertu. Elles n'ont pu guérir l'Ancien Régime de ses mœurs corrompues. Dans cette corruption, elles sont même devenues « funestes ». D'où les crimes de la Révolution. Au « sacre » de l'écrivain Chateaubriand substitue le procès du « philosophe » discrédité par les bourreaux de la terreur. Les Encyclopédistes sont la cible d'un violent réquisitoire. Ne faisons pas toutefois de Chateaubriand un contre-révolutionnaire obtus : s'il conteste la perfectibilité chère à Condorcet, il demeure malgré tout fidèle à un réformisme éclairé, respectueux des lentes croissances. Contre la table rase des Jacobins, sa devise serait : « Laissons agir le temps<sup>22</sup> ».

Il est un point sur lequel l'auteur de l'*Essai* reste proche de ces Encyclopédistes tant décriés : il se veut toujours un « esprit fort ». Certes il soutient, contre Pierre Bayle, qu'« un peuple d'athées serait un peuple de scélérats<sup>23</sup> », il rejette le matérialisme d'Helvétius, professe çà et là un vague déisme et fait l'éloge du bon curé de campagne. Mais il dénonce aussi, avec une vivacité toute voltairienne, le prêtre fourbe, manifeste peu de respect pour la « secte romaine » ou les « hochets sacrés ». Autre exemple, qui nous touche de près : il déplore que les Brabançons, manipulés par « le clergé flamand », se soient soulevés contre Joseph II, dont le seul crime était de s'en prendre à « quelques couvents de moines inutiles<sup>24</sup> ». On le sent pénétré de lectures antichrétiennes comme *Les Ruines* de l'Idéologue Volney. Il reproduit avec complaisance les objections des Lumières contre un christianisme dont il prédit la disparition prochaine. On croirait entendre le baron d'Holbach lorsqu'il imagine un instant le Dieu chrétien comme un « tyran horrible et absurde<sup>25</sup> » : comment concilier en effet la toute-

<sup>21</sup> *Génie du christianisme*, éd. M. Regard. Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1978, p. 870.

<sup>22</sup> *Essai*, p. 349. En accord avec « un monarchien » comme Mallet du Pan, Chateaubriand a aussi médité les leçons d'Edmund Burke.

<sup>23</sup> *Correspondance générale*, éd. Pierre Riberette. Paris, Gallimard, t. I, p. 77. Lettre du 10 juillet 1797.

<sup>24</sup> *Essai*, p. 222.

<sup>25</sup> *Essai*, p. 403.

puissance divine avec l'existence du mal ? Le mal obsède le Chateaubriand de l'exil comme il avait obsédé Voltaire. Les hommes, en proie aux pulsions les plus égoïstes, se dévorent les uns les autres. Pour fuir cette vision digne de Sade, son contemporain, Chateaubriand, s'identifiant au Rousseau des *Rêveries*, aspire à la solitude. Parfois aussi il s'exaspère et cède à une sorte de nihilisme.

La suite est connue : non pas le nihilisme mais le retour à la foi chrétienne, et le projet apologétique progressivement amplifié, débouchant sur ce *Génie du christianisme* où s'épanouissent les harmonies providentielles à la Bernardin de Saint-Pierre. Stérilité, orgueil, sécheresse des Lumières : tel est maintenant le réquisitoire. Ce livre pourtant, stratégie ou non, emprunte beaucoup au siècle qu'il prétend combattre, et un christianisme authentique, aux accents pascaliens, y côtoie ce que Chateaubriand appelle lui-même un « fantôme de christianisme<sup>26</sup> » ; entendez : la religion naturelle de Rousseau et de son Vicaire savoyard. Mais au moment de conclure, détournons-nous des outrances de la polémique. Souvent malmenées par Chateaubriand, les Lumières ne sont pas pour autant reniées. Au fil des années, il en articule les valeurs dans un nouvel ensemble, où elles vibrent d'un nouvel éclat. Dans son *Discours de réception* à l'Académie, que Napoléon ne lui permit pas de prononcer, il procède à un nouveau « sacre » de l'écrivain, promu défenseur des causes généreuses. Sous la Restauration, il célèbre la liberté, se bat pour celle de la presse, reconnaît qu'il existe une liberté fille des lumières et conçoit une version chrétienne de l'idéal de perfectibilité. Un dialogue avec le XVIII<sup>e</sup> siècle se poursuit, tant dans sa pensée politique, où Montesquieu lui enseigne l'art des subtils équilibres, que dans sa sensibilité littéraire. Il a beau vouloir se « débarbouiller » de Rousseau, comme disait son ami Joubert<sup>27</sup>, le modèle des *Confessions* le hante. De ce Diderot qu'il accable si souvent il nous apparaît parfois si proche, et c'est l'autorité de Diderot qu'il invoque quand il vient à parler de la « puissance créatrice » de Shakespeare dans son *Essai sur la littérature anglaise*<sup>28</sup>. Voltaire enfin, l'incrédule exécré, est aussi l'écrivain auquel Chateaubriand retourne sans cesse<sup>29</sup>. Sur le tard, il relit avec

<sup>26</sup> *Génie*, éd. cit., p. 869.

<sup>27</sup> Dans une lettre à Pauline de Beaumont, citée par Rémy Tessonneau, *Joseph Joubert éducateur*, Paris, Plon, 1944, p. 99.

<sup>28</sup> *O. C.*, éd. Garnier, t. XI, p. 587.

<sup>29</sup> Sur cette perpétuelle ambivalence, voir André Billaz, *Les écrivains romantiques et Voltaire. Essai sur Voltaire et le romantisme en France*. Université de Lille III, 1974.

délectation *Candide*, dit et redit son admiration pour la *Correspondance*. Il semble même qu'il se projette sur le patriarche vieillissant et glorieux de Ferney. Et dans son œuvre ultime, la *Vie de Rancé*, dans cette biographie de l'austère réformateur de la Trappe, le lecteur a la surprise de tomber sur une page où Voltaire bénéficie d'une sorte d'apothéose<sup>30</sup>. Imprévisible Chateaubriand ! Oui, décidément, nous pouvons reprendre, à un mot près, la formule de Barbey d'Aurevilly : Chateaubriand a sucé le lait des Lumières. Ces Lumières n'ont rien de maudit, et l'œuvre de l'Enchanteur leur doit sans doute une part de son rayonnement.

---

30 Tout en étant traité à un autre endroit, comme on l'a vu, de « clarté sinistre ».

## L'art du portrait dans les *Mémoires d'Outre-tombe*

---

par M. Roland MORTIER

Le lecteur attentif des *Mémoires d'Outre-tombe* ne peut manquer d'être frappé par l'importance, la diversité et la qualité des portraits que Chateaubriand s'est plu à y tracer. On sait son admiration pour les mémoires de Saint-Simon dont il dit qu'il « écrivait à la diable pour l'immortalité ». Même si lui-même n'écrivait pas « à la diable », Chateaubriand peut avoir estimé que l'art du portrait, dans lequel son modèle excellait, pourrait contribuer à donner à ses souvenirs la consécration de l'immortalité.

La tonalité de ces portraits varie considérablement, en fonction des alternances de la mémoire, des intermittences du cœur, de la situation historique des personnages, de leur rôle dans sa vie, de leur statut politique, de leur intérêt artistique ou littéraire et de bien d'autres considérations ponctuelles. La poésie de l'enfance et celle de la nostalgie colorent assez largement les portraits tracés dans le Livre I de la I<sup>re</sup> Partie. Le souvenir, cependant, ne poétise pas tout. C'est ainsi que l'image de son père est loin d'être adoucie par le temps : « M. de Chateaubriand était grand et sec ; il avait le nez aquilin, les lèvres minces et pâles, les yeux enfoncés, petits et pers ou glauques, comme ceux des lions ou des anciens barbares. Je n'ai jamais vu un pareil regard... Une seule passion dominait mon père, celle de son nom. Son état habituel était une tristesse profonde que l'âge augmenta et un silence dont il ne sortait que par des emportements. Avare dans l'espoir de rendre à sa famille son pre-

mier éclat, hautain aux États de Bretagne avec les gentilshommes, dur avec ses vassaux à Combourg, taciturne, despotique et menaçant dans son intérieur, ce qu'on sentait en le voyant était la crainte. S'il eût vécu jusqu'à la Révolution et s'il eût été plus jeune, il aurait joué un rôle important, ou se serait fait massacrer dans son château » (I, 26)\*.

La technique n'est sans doute pas originale : des touches rapides esquissent les détails physiques les plus saillants, avant de renvoyer au moral, puis à l'ensemble de la personnalité du sujet. Si elle n'est pas neuve, elle est maniée de main de maître et il n'est pas jusqu'au sens du raccourci qui ne rappelle Saint-Simon.

Ce que Chateaubriand ne dit pas, ici du moins, c'est la farouche hostilité du noble breton, appauvri et sans relations brillantes, envers la cour de Versailles. Il était de la même génération que la grand-mère de George Sand, qui vouait à la politique royale une haine sans merci. Cette opposition nobiliaire n'a certes pas voulu la Révolution, mais elle a contribué à en créer les conditions en exigeant la réunion des États généraux.

Le portrait de la mère est plus nuancé, mais sans concessions ni attendrissement : « Apolline de Bedée, avec de grands traits, était noire, petite et laide ; l'élégance de ses manières, l'allure vive de son humeur, contrastaient avec la rigidité et le calme de mon père... elle n'avait pas un goût qui ne fût opposé à ceux de son mari. La contrariété qu'elle éprouva la rendit mélancolique, de légère et gaie qu'elle était » (I, 27). On verra un peu plus loin que l'écrivain ne bénéficia pas de sa tendresse : toutes ses affections « s'étaient concentrées dans son fils aîné » (I, 32).

Plus complexe, plus connu, le premier portrait de sa sœur Lucile, fillette disgraciée, timide, retardée et laide qui se métamorphosa plus tard en une femme qui incarnera pour lui l'essence d'une certaine féminité : « Personne n'aurait soupçonné dans la chétive Lucile les talents et la beauté qui devaient un jour briller en elle » (I, 33).

---

\*Toutes nos citations sont empruntées à l'édition dite du Centenaire, intégrale et critique, en quatre forts volumes, procurée par Maurice Levailant en 1949 aux éditions Flammarion, dans la Collection des grands Mémoires.

Lui-même se présente comme un enfant violent, dyslexique, révolté, ce que son père croyait expliquer en affirmant que tous les cadets de la famille « avaient été des fouetteurs de lièvres, des ivrognes et des querelleurs » (I, 34). On est loin, ici, de la poésie de l'enfance.

La transformation de Lucile va exalter sa beauté et exacerber sa sensibilité, jusqu'à faire d'elle une sorte de génie funèbre, obsédé par la mort, voué à une perpétuelle mélancolie et à de troublantes illuminations prophétiques (I, 119). Beauté romantique marquée par la fatalité, mais aussi par une intense piété, Lucile incarne aux yeux du mémorialiste l'association de la beauté, du génie et du malheur. Le portrait se veut, cette fois, essentiellement intérieur, spirituel, centré sur une blessure intime aussi profonde qu'incurable : « tout lui était souci, chagrin, blessure ». C'est elle aussi qui va lui ouvrir la voie vers la poésie, avant de la pratiquer elle-même, comme d'instinct. De ces essais, il dira qu'ils offraient « un mélange du génie grec et du génie germanique » (I, 122).

Lucile restera dans sa mémoire une figure fascinante et troublante, imprévisible, violente, impérieuse et foncièrement déraisonnable (II, 35). Il la célébrera comme la représentation vivante d'une mélancolie qui ne doit rien aux modes littéraires et qui s'ancre dans une sensibilité excessive qui la rend inapte au bonheur.

Une autre sœur de Chateaubriand, Julie, qui avait épousé un comte de Farcy, lui était restée étrangère pendant l'enfance. Il la reverra à Paris, dans l'éclat d'une vie mondaine brillante et d'une beauté épanouie. Autre image de la féminité, elle appelle de sa part une description plus physique : « Quand je retrouvai Julie à Paris, elle était dans la pompe de la mondanité ; elle se montrait couverte de ces fleurs, voilée de ces tissus parfumés que saint Clément défend aux premières chrétiennes... Julie allait à des fêtes dont ses vers, accentués par elle avec une merveilleuse euphonie, faisaient la principale séduction. Julie était infiniment plus jolie que Lucile ; elle avait les yeux bleus caressants et des cheveux bruns à gaufres ou à grandes ondes. Ses mains et ses bras, modèles de blancheur et de forme, ajoutaient par leurs mouvements gracieux quelque chose de plus charmant encore à sa taille charmante. Elle était brillante, animée, riait beaucoup, sans affection, et montrait en riant des dents perlées » (I, 151). Il ne l'évoque cependant que pour mettre en exergue la transformation radicale qui fera d'elle, pendant la révolution, une sainte vouée aux macérations et à la piété la plus austère. Ce sera, pour l'auteur du *Génie du Christianisme*,

l'occasion d'un sévère examen de conscience : ses passions ont toujours jeté une ombre sur sa foi. Entre ces deux sœurs, figures d'exception, l'écrivain se juge bien coupable et bien faible : « un livre suffit-il à Dieu ? N'est-ce pas ma vie que je devrais lui présenter ? » Repentir tardif et inutile, largement étranger à l'esprit du jeune homme impulsif, excessif, timide et ambitieux qu'il était pendant ses années d'adolescence.

C'est pourtant à Paris, chez Julie, qu'il aura le premier contact avec le monde littéraire de l'époque prérévolutionnaire et avec les survivants de l'esprit philosophique des Lumières. Certes, il ne s'agissait pas d'étoiles de première grandeur, mais l'auteur du *Génie*, des *Martyrs* et de l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* adopte à leur égard, avec le recul du temps et l'évolution des idées, un ton sarcastique, une ironie faussement bienveillante, qui ne correspond en rien à l'impression ressentie vraiment en cette circonstance. On verra d'ailleurs qu'à son retour d'émigration, c'est vers ce milieu que s'orientera spontanément celui qui n'était, en 1800, que l'auteur du très « philosophique » *Essai sur les révolutions* dont le scepticisme religieux désolait sa vieille maman. En fait, pendant un temps, la littérature va s'incarner, pour le jeune homme, dans la personne d'un vieil écrivain qui avait été brièvement touché par la gloire.

Le portrait a posteriori qu'il en trace dans les *Mémoires d'Outre-tombe* est un petit chef-d'œuvre de roserie et de méprisante désinvolture. Delisle de Sales, pseudonyme du Lyonnais Izoard, avait été enfermé à Vincennes (il dit : mené à Vincennes) à la suite de la publication, en pleine « guerre philosophique » (1769), d'un copieux ouvrage à la fois scientifique et platonicien, imbu d'un naturalisme proche de la mystique, qui connut plusieurs rééditions et fut magistralement illustré par les meilleurs artistes du temps. Chateaubriand n'en cite même pas le titre et parle de « niaiseries philosophiques », comme pour s'excuser de s'être accointé un moment à l'auteur de la célèbre *Philosophie de la nature*. À travers lui, c'est la littérature du XVIII<sup>e</sup> siècle qu'il ravale, avec une causticité acerbe : « Delisle de Sales, très brave homme, très cordialement médiocre, avait un grand relâchement d'esprit et laissait aller ses années... à cette époque, on devenait un personnage quand on avait barbouillé quelques lignes de prose. » Il faut pourtant concéder que le mémorialiste ajoute un peu plus loin : « Delisle de Sales me paraissait un aigle. » C'est par lui qu'il connut l'auteur comique Carbon Flins des Oliviers, qui lui fit rencontrer Fontanes, lequel restera son ami très proche. En 1786,

Chateaubriand partage les goûts et les modes de son temps : « Je savais par cœur les élégies du chevalier de Parny, et je les sais encore » (I, 180). Il ira même lui faire visite, ce qui nous vaudra le délicieux portrait d'un créole indolent : « Je trouvai un homme assez jeune encore, de très bon ton, grand, maigre, le visage marqué de petite vérole... Je n'ai point connu d'écrivain qui fût plus semblable à ses ouvrages... il ne lui fallait que le ciel de l'Inde, une fontaine, un palmier et une femme » (I, 180). Il montre plus de hargne envers Ginguené, qu'il rencontra « par ce cousinage que tous les Bretons ont entre eux » et qui le mit en relation avec d'autres écrivains : le poète Lebrun, dit Lebrun-Pindare, ou l'âpre moraliste Chamfort, et quelques figures mineures. Autant de portraits au vitriol où l'animosité a sa part. Impitoyable envers Chamfort, il veut bien concéder quelque mérite à Lebrun (une des gloires de l'époque), surtout d'être resté indépendant sous Bonaparte et d'avoir écrit « des vers sanglants contre l'opresseur de nos libertés ». Le chapitre *Gens de Lettres* ressemble, au total, à une exécution en règle de la littérature du XVIII<sup>e</sup> siècle, de ces auteurs dont il admet qu'« ils firent les délices de ma jeunesse » (I, 185). Il est intéressant de comparer certains de ces portraits avec ceux des mêmes personnages dans les marges de l'exemplaire confidentiel de l'*Essai sur les Révolutions* (1798) : celui de Lebrun y mêlait une note humoristique à une admiration sincère pour un grand lyrique mal adapté au réel et visité la nuit par l'esprit divin (I, 591).

L'évocation de l'année 1789 lui permettra de tracer plusieurs portraits dont on ne peut pas toujours discerner s'ils sont issus du souvenir personnel ou de l'abondante imagerie de l'époque. Celui de Mirabeau est un morceau de choix, entièrement construit sur le jeu des contrastes : « La nature semblait avoir moulé sa tête pour l'empire ou pour le gibet, taillé ses bras pour étreindre une nation ou pour enlever une femme... je l'ai vu à la tribune, sombre, laid et immobile ; il rappelait le chaos de Milton, impassible et sans forme au centre de sa confusion... Il tirait son énergie de ses vices ; ces vices ne naissaient pas d'un tempérament frigidé, ils portaient sur des passions profondes, brûlantes, orageuses... Ce fils des lions, lion lui-même à tête de chimère, cet homme si positif dans les faits, était tout roman, tout poésie, tout enthousiasme par l'imagination et le langage... comme moi, il avait été traité sévèrement par son père. » Même si Chateaubriand se souvient avec terreur de la main posée sur son épaule par Mirabeau, « comme si Satan m'eût touché de sa griffe de feu », l'admiration et une sourde sympathie prévalent envers cet aristocrate déchu capable de mobiliser les masses et qui

aurait pu sauver la royauté par son génie politique.

S'il admire Mirabeau en dépit de sa corruption, il poursuit Robespierre d'une haine farouche, qui nous vaut ce bref et cinglant portrait : « je vis monter à la tribune un député d'un air commun, d'une figure grise et inanimée, régulièrement coiffé, proprement habillé comme un notaire de village soigneux de sa personne. Il fit un rapport long et ennuyeux ; on ne l'écouta pas » (I, 230).

Sur ces entrefaites, Chateaubriand a quitté la France pour l'Amérique. A-t-il réellement été admis dans la petite maison qui tenait lieu de palais au premier président des États-Unis ? Celui-ci le nie dans un billet du 5 septembre 1791 adressé à l'auteur de la lettre de recommandation : étant indisposé, il n'a pu recevoir « Monsieur de Combourg » et ne l'a donc pas vu (*I did not see him*), mais il a appris qu'il était parti le lendemain pour Niagara. Fictive ou réelle, la rencontre avec Washington et le bref portrait du Cincinnatus moderne (« calme et froid, plutôt que noble, ressemblant dans ses gravures ») étaient indispensables pour introduire le long *Parallèle de Washington et de Bonaparte* qui clôture le Livre VI (I, 281-284). Tant il est vrai que la personne de Bonaparte projette son ombre sur l'ensemble des *Mémoires* et y apparaît comme une véritable polarisation.

Les portraits d'hommes célèbres ne sont pas nécessairement les plus subtils et les plus nuancés : les contrastes y sont trop systématiquement marqués et l'animosité personnelle y perce avec trop d'évidence. Un des portraits les plus réussis est, selon moi, celui d'un constituant royaliste bien oublié aujourd'hui, le comte de Montlosier, émigré en Angleterre, où il rédigeait le *Courrier de Londres*. On y retrouve le mélange de causticité et de bienveillance ironique qui est peut-être le registre où notre auteur excelle. Les détails physiques y alternent avec le ridicule des idées ; les antithèses chères au mémorialiste s'y achèvent en raccourcis saisissants. Les trouvailles de style abondent dans ces variations sur le thème de la bigarrure et du saugrenu, qui sont soutenues au second degré par une sympathie qui sauve finalement le personnage. Il faut laisser ici la parole à l'écrivain :

« Féodalement libéral, aristocrate et démocrate, esprit bigarré, fait de pièces et de morceaux, Montlosier accouche avec difficulté d'idées disparates ; mais s'il parvient à les dégager de leur délire, elles sont quelquefois belles, surtout énergiques : anti-prêtre

comme noble, chrétien comme sophiste et comme amateur des vieux siècles, il eût été, sous le paganisme, chaud partisan de l'indépendance en théorie et de l'esclavage en pratique, faisant jeter l'esclave aux murènes, au nom de la liberté du genre humain. Brise-raison, ergoteur, raide et hirsute, l'ancien député de la noblesse de Riom se permet néanmoins des condescendances au pouvoir ; il sait ménager ses intérêts, mais il ne souffre pas qu'on s'en aperçoive, et met à l'abri ses faiblesses d'homme derrière son honneur de gentilhomme... Ses longs développements obscurs et tournoiements d'idées, avec parenthèses, bruits de gorge et oh ! oh ! chevrotants m'ennuient (le ténébreux, l'embrouillé, le vaporeux, le pénible me sont abominables) ; mais, d'un autre côté, je suis divertie par ce naturalisme de volcans, ce Pascal manqué, cet orateur de montagne qui pérore à la tribune comme ses petits compatriotes chantent en haut d'une cheminée ; j'aime ce gazetier de tourbières et de castels, ce libéral expliquant la Charte à travers une fenêtre gothique, ce seigneur pâtre quasi marié à sa vachère, semant lui-même son orge parmi la neige, dans son petit champ de cailloux » (I, 475-476).

D'une façon générale, l'indulgence réussit peut-être mieux à Chateaubriand que la détestation. Ses portraits de révolutionnaires (Mirabeau mis à part) manquent de nuances, et parfois de justice : le meilleur, celui de Danton (I, 378-379), témoigne d'une volonté de compréhension et d'estime.

L'admiration l'inspire heureusement, surtout lorsqu'elle va à contre-courant. Dans le parloir du comte d'Artois (le futur Charles X) à Londres, Chateaubriand discerne, au milieu d'une foule d'espions et de chevaliers d'industrie, un homme d'une trentaine d'années dont la physionomie l'intéresse (I, 483). Il interroge un voisin, qui lui répond : « Ce n'est rien ; c'est un paysan vendéen porteur d'une lettre de ses chefs. » Cette fois, ce n'est plus l'humour qui inspire le portraitiste, mais une forme de grandeur sauvage qui s'inscrit dans les linéaments de l'histoire : « Il avait l'air indifférent du sauvage ; son visage était grisâtre et inflexible comme une verge de fer ; sa lèvre inférieure tremblait sur ses dents serrées ; ses cheveux descendaient de sa tête en serpents engourdis, mais prêts à se dresser... Sa physionomie exprimait une nature populaire rustique, mise, par la puissance des mœurs, au service d'intérêts et d'idées contraires à cette nature : la fidélité native du vassal, la simple foi du chrétien s'y mêlaient à la rude indépendance plébéienne... Il ne parlait pas plus qu'un lion ; il se grattait comme

un lion, bâillait comme un lion, se mettait sur le flanc comme un lion ennuyé, et rêvait apparemment de sang et de forêts : son intelligence était du genre de celle de la mort. Quels hommes dans tous les partis que les Français d'alors, et quelle race aujourd'hui nous sommes ! Mais les républicains avaient leur principe en eux, au milieu d'eux, tandis que le principe des royalistes était hors de France » (I, 484-485).

Au fur et à mesure qu'on avance dans les *Mémoires*, la place accordée à celui qu'il appelle toujours Bonaparte, et jamais l'Empereur, ne cesse de croître et devient bientôt prépondérante si on y inclut les collaborateurs les plus directs, Talleyrand et Fouché. Ceux-là n'auront droit à aucune excuse, à aucune indulgence. Ils incarnent à ses yeux ce qui touche au plus près du mal absolu. Plus le récit progresse, plus les allusions à Talleyrand se multiplient en même temps que s'accroît leur dureté : « ses roueries avaient une importance inconcevable : aux yeux d'un brutal guêpier, la corruption des mœurs semblait génie, la légèreté d'esprit profondeur » (II, 84). Plus loin, il l'accusera d'être le vrai responsable de l'enlèvement et de l'exécution sommaire du duc d'Enghien : « Quant à M. de Talleyrand, prêtre et gentilhomme, il inspira et prépara le meurtre en inquiétant Bonaparte avec insistance : il craignait le retour de la Légimité » (II, 164). Plus tard, il aurait rêvé de faire tomber Bonaparte et de lui substituer une régence dont il aurait été le chef ; en attendant, il ne lui resta qu'à « clopiner aux pieds du colosse qu'il ne pouvait renverser et à tirer parti du moment pour ses intérêts : le savoir-faire était le génie de cet homme de compromis et de marchés » (II, 492).

Chateaubriand a moins fréquenté Fouché, mais la scène du dîner avec le ministre de la police est d'une telle virulence qu'elle constitue un jugement plutôt qu'un portrait : « il débitait... d'impudentes maximes au profit du fort contre le faible, ne se faisant faute d'aveux effrontés sur la justice des succès, le peu de valeur d'une tête qui tombe, l'équité de ce qui prospère, l'iniquité de ce qui souffre, affectant de parler des plus affreux désastres avec légèreté et indifférence, comme un génie au-dessus de ces niaiseries » (II, 588).

Quelques passages plus détendus viennent aérer heureusement l'histoire d'une époque (celle de l'Empire) qu'il exècre peut-être plus encore que celle de la République, qui avait au moins le mérite d'agiter de grands sentiments. La demi-page consacrée au

« Philosophe inconnu », Louis-Claude de Saint-Martin, figure centrale d'un illuminisme mystique, est teintée d'une ironie presque voltairienne, qu'il regrettera un peu plus loin en s'accusant d'avoir abusé du ton satirique : « le philosophe du ciel... ne prononçait que des paroles d'oracle... s'échauffant peu à peu, il se mit à parler en façon d'archange ; plus il parlait, plus son langage devenait ténébreux... à minuit, l'homme des visions se lève tout à coup ; je crus que l'esprit des ténèbres ou l'esprit divin descendait, que les sonnettes allaient faire retentir les mystérieux corridors ; mais M. de Saint-Martin déclara qu'il était épuisé et que nous reprendrions la conversation une autre fois ; il mit son chapeau et s'en alla » (II, 59).

Le portrait de la vieille M<sup>me</sup> de Coislin est d'un franc comique qui rappelle un peu celui de l'évocation de Lebrun-Pindare : « elle soutenait qu'autrefois une personne comme il faut ne se serait jamais avisée de payer son médecin... elle était naturellement de la cour, comme d'autres plus heureux sont de la rue, comme on est cavale de race ou haridelle de fiacre... les histoires que faisait M<sup>me</sup> de Coislin ne pouvaient se retenir, car il n'y avait rien dedans ; tout était dans la pantomime, l'accent et l'air de la conteuse : jamais elle ne riait » (II, 187-190). En revanche, l'exécution sommaire de M<sup>me</sup> d'Houdetot (II, 191), commencée déjà plus haut (II, 61-62), est l'expression d'une vengeance qui ne grandit pas notre auteur et qui ne trahit au fond que sa haine du XVIII<sup>e</sup> siècle et de l'esprit philosophique.

Les 12 livres de la IV<sup>e</sup> et dernière partie sont moins riches en portraits. L'auteur y a étoffé son texte de documents, de lettres, ainsi que des récits de ses voyages en Allemagne, en Bohême, et d'un séjour à Venise et à Ferrare. Le livre 11<sup>e</sup> contient cependant des pages assez remarquables sur George Sand, dont l'œuvre scandalise le très conservateur Chateaubriand par des audaces qu'il juge inouïes, encore qu'il lui concède « un talent du premier ordre ». Qu'on en juge par ce commentaire sur *Lélia*, que M<sup>me</sup> Sand lui avait envoyé lors de sa publication en 1833 : « la dépravation des maximes, l'insulte à la rectitude de la vie, ne sauraient aller plus loin ; mais sur cet abîme l'auteur fait descendre son talent : dans la vallée de Gomorrhe, la rosée tombe la nuit sur la mer Morte » (IV, 551). Le récit de leur unique rencontre est d'une irrésistible cocasserie : elle a lieu chez Sosthène de la Rochefoucauld, qui s'est mis en tête de la ramener dans le droit chemin et qui a associé son ami à cette œuvre pie : « Je n'eus pas plus tôt jeté les yeux sur la

Pécheresse que le cœur me manqua : je fus saisi de la crainte du ridicule... N'étant point chargé de la pureté de M<sup>me</sup> Sand, je dis tout le contraire de ce que je devais dire ; inspiré par le malin Esprit dont la coupable m'avait sans doute communiqué le souffle, je l'invitai effrontément à persister dans son système » (IV, 554) et plus loin : « Je n'ai point vu M<sup>me</sup> Sand habillée en homme... je ne l'ai point vue boire à la coupe des Bacchantes et fumer indolemment assise sur un sofa comme une sultane... Est-elle plus inspirée lorsqu'elle fait monter de sa bouche un nuage de vapeur autour de ses cheveux ? » (IV, 555-556.) Pour lui, « le talent de M<sup>me</sup> Sand a sa racine dans la corruption », et il s'en désole, dit-il, en sa qualité d'« homme d'un âge grave, ayant les notions de l'honnêteté, attachant comme chrétien le plus haut prix aux vertus timides de la femme ».

Arrivé ainsi près du terme de ses *Mémoires*, Chateaubriand ne peut résister à la tentation de régler une bonne fois le compte de l'exécrable Talleyrand. Il lui consacrera donc un portrait d'ensemble politique. Sa gloire, selon lui, est l'effet d'une imposture et d'une capacité inouïe de mensonge : « La vanité de M. de Talleyrand le pipa ; il prit son rôle pour son génie ; il se crut prophète en se trompant sur tout... il ne voyait point en avant, il ne voyait qu'en arrière... il tirait bon parti des accidents de la fortune... mais uniquement pour sa personne... il n'appartient donc pas à la classe des êtres propres à devenir une de ces créations fantastiques auxquelles les opinions ou fausses ou déçues ajoutent incessamment des fantaisies... enfin les révolutionnaires et les générations immorales, tout en déblâtant contre les noms, ont un penchant secret vers l'aristocratie... ils pensent apprendre avec elle les bonnes manières. La double apostasie du prince charme en même temps un autre côté de l'amour propre des jeunes démocrates, car ils concluent de là que leur cause est la bonne et qu'un noble et un prêtre sont bien méprisables » (IV, 558-559). L'homme est aussi vénal que cynique et tortueux. Son énorme fortune est le fruit de la concussion : « Entré dans le ministère à la recommandation de M<sup>me</sup> de Staël ... M. de Talleyrand, alors fort dénué, recommença cinq ou six fois sa fortune » (IV, 563). La conclusion, dès lors, terrible : « M. de Talleyrand a trahi tous les gouvernements... il n'avait point de supériorité réelle... supposez M. de Talleyrand plébéien, pauvre et obscur, n'ayant avec son immoralité que son esprit incontestable de salon, et l'on n'aurait jamais entendu parler de lui ; ôtez de M. de Talleyrand le grand seigneur avili, le prêtre marié, l'évêque dégradé, que lui reste-t-il ? Sa réputation et ses succès ont tenu à ces trois dépravations » (IV, 565).

Le moment est venu de conclure. Ne cherchons pas, dans les portraits souvent superbes de notre vicomte, une vérité historique et une impartialité qu'il ne visait pas. Chateaubriand est un écrivain de tempérament, un passionné, fortement engagé, et surtout un artiste du verbe, qu'il manie avec un talent exceptionnel. Bien plus que les souvenirs du congrès de Vérone ou ceux de ses voyages – l'Amérique mise à part –, ce sont les portraits qui confèrent, aujourd'hui encore, l'éclat de la vie et la permanence de la beauté à ces *Mémoires* qui ne sont pas vraiment d'outre-tombe, mais qui s'inscrivent à tout jamais à côté de ceux des plus grands, de Saint-Simon à Rousseau et de Retz à Casanova, dans l'histoire de notre culture.

## Chateaubriand et les arts

---

*par M. Marc FUMAROLI*

*En hommage à Claude Lévi-Strauss,  
pour son quatre-vingt-dixième anniversaire.*

Chateaubriand et les arts ? Mais il n'entendait rien aux arts ! Il n'a jamais eu d'amis parmi les artistes ! Est-il jamais entré dans un musée, dans un atelier ? En tout cas, il n'a jamais rien collectionné, et ce qu'il a pu écrire sur Raphaël, Poussin ou Lorrain relève de ces « grandes choses vagues » qui disqualifient le « littéraire » aux yeux des vrais experts et des vrais connaisseurs. Ah ! parlez-nous au moins de Delécluze, ancien élève et biographe de David, ou de Vivant-Denon, le maître d'œuvre du Musée Napoléon, ou de François Cacault, diplomate à Rome entre 1796 et 1802 et collectionneur de « primitifs » italiens dont son successeur ne soupçonna guère l'existence. Ne perdons pas notre temps avec un songe-creux qui n'a jamais vu, ce qui s'appelle vu, un tableau, une statue, une architecture.

Les mêmes Aristarques n'épargneraient guère davantage Stendhal, qui du moins a plagié un authentique historien de l'art, l'abbé Lanzi.

Un malaise et un malentendu s'établissent maintenant sitôt que l'on se propose de rattacher aux arts un grand écrivain. Le modernisme a posé en axiome que rien n'est plus corrompateur pour l'essence des arts plastiques que « la littérature ». L'histoire récente de l'art, qui vise à la scientificité, fait grand état de la « littérature d'art », des

« théories de l'art », elle ne veut plus entendre parler sur sa droite de littérature, cette séductrice ignorante et bavarde. Elle s'expose d'ailleurs par là même à se laisser parasiter sur sa gauche par ce que le XX<sup>e</sup> siècle finissant s'est imaginé plus scientifique que la littérature : la psychanalyse, la sociologie, l'anthropologie, les études féministes, le multiculturel...

Pourtant, aux origines du modernisme, c'est un grand poète, Guillaume Apollinaire, qui a donné ses lettres de noblesse au Cubisme, et de surcroît en lui faisant un mérite de s'être affranchi de la peinture « littéraire », académique et impressionniste. Les tentatives pour définir une « littérature d'art » qui serait strictement l'apanage des historiens de l'art ne résistent pas à l'épreuve des faits : tous les jours le *corpus* de *Kunstliteratur* défini par Julius Schlosser s'accroît de textes nouveaux rachetés à la littérature : il serait arbitraire de couper la « littérature d'art » d'un Lessing du reste de son œuvre de voyageur, de dramaturge, de romancier, de critique littéraire, ou de refuser de voir qu'un André Félibien « critique d'art » a été un virtuose de la même « prose d'art » que son contemporain, « l'écrivain » jésuite Dominique Bouhours.

La frontière même entre « description d'œuvre d'art » et « description » tout court est elle-même difficile à tracer ; le terme technique qui nous vient de la rhétorique grecque pour désigner la description, l'ecphrase, englobe l'évocation verbale d'œuvres d'art réelles, celle d'œuvres d'art imaginées par analogie d'œuvres d'art existantes, celle de scènes ou d'objets réels perçus par l'écrivain à travers le filtre d'œuvres d'art qui les représentent ; et inversement, beaucoup d'œuvres d'art sont elles-mêmes des représentations plastiques d'ecphrases ou de narrations descriptives adoptées par l'artiste pour programme de son œuvre visuelle. Vouloir, par rigueur disciplinaire et scientifique, interrompre rétrospectivement cette circulation entre la figure « littéraire » et ses modèles ou ses transpositions plastiques, entre le dire et le voir, c'est se condamner à l'abstraction et arracher les œuvres, tant visuelles que littéraires, à l'économie du percevoir, du sentir et du connaître qui leur est commune.

Chateaubriand n'a sans doute jamais été, dans l'ordre des arts, qu'un amateur, un « virtuose » au sens du XVIII<sup>e</sup> siècle, en comparaison d'experts du calibre de Jean-Baptiste Wicart, peintre formé par David, ami de François Cacault et lui-même collectionneur hors de pair, ou même d'un Quatremère, théoricien

et secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts. Wicart et Quatremère étaient tous deux, avec Delécluze et Vivant-Denon, ses contemporains : il ne les a pas fréquentés. C'est donc bien vrai : il n'appartenait pas au « monde des arts ». Il n'était, je le répète, qu'un amateur. Mais il faut se méfier du mot *amateur*, qui suppose plusieurs facettes et des lumières que nous ne soupçonnons pas toujours aujourd'hui, quand notre « monde des arts » bien circonscrit se répartit entre historiens de l'art spécialisés, experts, et public des musées. Au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle, ce sont les « amateurs » qui ont fait passer les arts du service de la dévotion à la délectation du goût<sup>1</sup>. « Amateur » de grand format, maître à voir, à sentir, à goûter pour d'autres amateurs, en d'autres termes pour le vrai public des artistes, Chateaubriand a contribué plus que personne au sortir de la Terreur à créer une religion de l'art capable de soutenir la religion « chancelante », et même éventuellement d'en tenir lieu.

Gentilhomme qui a été réduit, vu la dureté des temps, à vivre de sa plume, et, vu le péril commun, à faire de la politique, Chateaubriand s'est d'autant plus attaché, dans tous les autres domaines, à ne se piquer de rien, en « honnête homme qui a des clartés de tout ». Cela ne signifie pas qu'il faille le prendre au mot. L'amateur d'art dont le savoir, selon nos critères actuels, était très insuffisant, était doué de ce sentiment de l'art qui, après tout, commande tout l'édifice invisible de la parole où les arts visuels trouvent leur sens et leur milieu nutritif. Il était non moins doué pour faire partager ce sentiment. En littérature, cet amateur n'hésite pas à faire étalage d'une érudition (la théologie et l'histoire ecclésiastique, dans *Le Génie*, l'histoire française, dans ses *Études historiques*, l'anti-quariat, l'épigraphie, la bibliographie, la géographie historique, dans *l'Itinéraire de Paris à Jérusalem*) qui revendique hautement son appartenance à la République des Lettres. En politique et en diplomatique, il se fait fort de compétences comparables ou supérieures à celles des professionnels. Dans les arts, il cacherait plutôt l'étendue de sa compétence et de sa curiosité. C'est là pourtant que ce maître de l'imagination plastique et ce grand créateur d'images est le plus naturellement chez lui. Il lui arrivera, dans *l'Itinéraire* et les *Mémoires*, de le laisser entendre en homme *du métier*, mais comme en passant.

<sup>1</sup> Voir Marc Fumaroli, « Rome, 1630 : entrée du spectateur », catalogue de l'exposition *Roma 1630, il Trionfo del Pennello* (Académie de France à Rome, 25 décembre 1994-1<sup>er</sup> janvier 1995), Électa, 1994, pp. 53-81.

Il écrit par exemple de Canova :

Je le visitai deux fois dans son atelier en 1803 ; il me reçut le maillet à la main. Il me montra de l'air le plus naïf et le plus doux son énorme statue de Bonaparte et son Hercule lançant Lycas dans les flots : il tenait à vous convaincre qu'il pouvait arriver à l'énergie de la forme ; mais alors même son ciseau se refusait à fouiller profondément l'anatomie : la nymphe restait malgré lui dans les chairs, et l'Hébé se retrouvait sous les rides de ses vieillards<sup>2</sup>.

Le comte de Caylus, défenseur de Bouchardon contre les Slodz, n'aurait pas jugé autrement, ni dit mieux. Il arrive même à Chateaubriand, à Jérusalem, où il a du mal à cacher qu'il s'est un peu ennuyé, de s'exercer sans prétention au *connoisseurship* :

Dans les nombreux tableaux, écrit-il, que l'on voit aux Lieux saints, et qu'aucun voyageur n'a décrits, j'ai cru quelquefois reconnaître la touche mystique et le ton inspiré de Murillo : il serait assez singulier qu'un grand maître eût, à la crèche ou au tombeau du Seigneur, quelque chef-d'œuvre inconnu<sup>3</sup>.

À tout le moins, on ne saurait dire de lui ce que Custine a écrit de Madame de Staël : « Elle ne voit pas, c'est un avocat, ce n'est ni un peintre, ni un poète. » Chateaubriand était peintre, musicien et poète. Ce ne sont pas les plus mauvaises prémisses pour entrer comme chez soi dans le monde des arts visuels, et des autres. On a donné aussi des preuves de son intérêt pour la musique, peu surprenantes chez un disciple de Rousseau et chez un prosateur d'art. Peintre et poète, il a été un prodigieux inventeur d'ecphrases : ses descriptions et ses portraits doivent souvent à l'observation directe des objets qu'il décrit, et parfois à la réécriture ou à l'amplification de ce qu'il a lu chez d'autres poètes (Homère, Virgile, le Tasse, Ossian) ou d'autres peintres en prose (Rousseau et Bernardin de Saint-Pierre), ou chez les voyageurs ; elles doivent aussi aux prénotions visuelles enregistrées devant des tableaux, des sculptures, et des dessins (un art qu'il a pratiqué, toujours en amateur) ; s'il ne fait jamais explicitement état de ses « sources » plastiques, cela ne veut pas dire que ce grand voyant était aveugle ou indifférent aux arts. Inversement les descriptions du *Génie du christianisme*, des *Martyrs*, de l'*Itinéraire*, du *Dernier Abencérage*,

<sup>2</sup> *Mémoires d'Outre-tombe*, éd. J.-C. Berchet, Paris, Classiques Garnier, t. III, 1998, pp. 208-209.

<sup>3</sup> *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. M. Regard, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1969, p. 991.

même si elles ne visaient pas en particulier les artistes contemporains (comme c'était le cas, un demi-siècle plus tôt, des *Tableaux tirés de l'Iliade et de l'Énéide* du comte de Caylus), sont à ce point entrées dans leur propre patrimoine imaginaire et celui de leur public qu'elles ont nourri l'invention plastique du XIX<sup>e</sup> siècle, bien au-delà des illustrations proprement dites de ses livres ou des nombreux tableaux expressément inspirés par leurs scènes les plus célèbres.

L'idée d'une peinture ou d'une sculpture ramenées à leur essence, ou celle d'une histoire de l'art enfermée à double tour dans la technicité de son propre objet, ont certainement une valeur heuristique et méthodologique : ce sont des présupposés de travail qui peuvent, dans telle ou telle conjoncture, se révéler féconds ; ils sont très loin d'épuiser la question des rapports entre la littérature et les arts. Ceux-ci ne sont la propriété ni des artistes, ni des historiens de l'art.

Sans doute, les inventions plastiques des artisans qui œuvrèrent pour des sociétés sans écriture peuvent se présenter à nous sous un jour « purifié » de toute littérature. C'est ainsi qu'elles sont apparues à Gauguin et aux premiers « cubistes ». Une partie de la fascination qu'elles exercent toujours sur nous vient de là. Elles semblent surgir d'un silence absolu où l'œil et la main de l'artisan travaillaient leur matière sans interférence avec une mémoire littéraire qui nous semble prévenir et corrompre l'appréhension immédiate des formes. Mais n'est-ce pas là une utopie forgée par des civilisés rêvant de se savoir nus ? En réalité, l'ethnologie nous apprend que les bijoux africains ou polynésiens aujourd'hui mis en scène dans les musées d'arts dits « premiers », ou exposés dans les musées d'ethnologie, ont été des outils conçus pour des opérations religieuses ou magiques ; celles-ci s'inscrivent elles-mêmes dans des systèmes cosmogoniques ou théologiques consignés dans des récits mythiques. Ces récits, qui commandent les pratiques rituelles et la forme utilitaire de leurs instruments, sont transmis oralement. Ils n'expliquent pas sans doute, même quand les ethnologues ont réussi à les reconstituer et à les fixer par écrit, le tour de main des artisans anonymes qui ont fabriqué ces outils. Mais leur foisonnante « pensée sauvage » vaut bien nos bibliothèques et notre littérature ; ils prescrivent en tout cas la forme et la finalité des œuvres que les acteurs des rites religieux ou magiques ont demandées à leurs fournisseurs d'objets liturgiques.

Chateaubriand, voyageur et ethnologue amateur dans les *Natchez* et dans son *Voyage en Amérique*, a bien connu cette nostalgie européenne de « l'œil vierge ». Il a aussi compris qu'elle repose sur un malentendu. Légitimateur des arts européens, Chateaubriand est alors devenu le premier grand écrivain français à les associer étroitement à l'exercice de la littérature, comme les grands prédicateurs de la Réforme catholique avaient soutenu leur parole par une emblématique sacrée.

Sa jeunesse avait été enivrée de Rousseau<sup>4</sup>. Il s'était exalté, comme toute sa génération, à la lecture des pages enflammées du *Discours sur l'inégalité* qui évoquent la différence anthropologique entre les « heureux sauvages » d'avant la chute dans les sociétés politiques, et la décadence des malheureux civilisés. Il avait lu aussi les pages de la *Lettre à d'Alembert* où Rousseau, appliquant à la défense des mœurs genevoises les thèses du *Discours sur les sciences et les arts*, fait voir dans les prétendus raffinements de la civilisation parisienne des Lumières, arts et lettres, théâtre et sciences, des alibis et des fards dissimulant et révélant la corruption ultime d'une société exilée de la liberté, du bonheur et de la vertu.

En 1797, il pouvait encore prendre à son compte, dans l'*Essai sur les révolutions*, ce condensé de la *Lettre à d'Alembert* : « Lorsque les Suisses étaient vertueux, ils ignoraient les lettres et les arts<sup>5</sup>. »

C'est cette inspiration qui l'avait poussé à quitter, en 1791, l'Europe et ses « vieux parapets », et à chercher en Amérique du Nord, sous couleur d'exploration géographique, les derniers témoins de cet « état sauvage » primordial, antérieur aux décadences et aux révolutions accumulées par l'histoire politique européenne. Cette expédition improvisée, plus anthropologique que géographique, avait nourri la très surréaliste épopée des *Natchez* et elle avait donné lieu à la fabuleuse description de la « Nuit dans les forêts américaines » qui conclut l'*Essai sur les révolutions* : pierre d'attente pour le *Bateau ivre* de Rimbaud, pour les *Chants de Maldoror* de Lautréamont, mais aussi pour les grands « naïfs » de la peinture moderne : le Douanier Rousseau, André Bauchant. Si quelqu'un a

<sup>4</sup> Voir Marc Fumaroli, « Chateaubriand et Rousseau », *Chateaubriand, le tremblement du temps*, Actes du colloque de Cerisy, Presses Universitaires du Mirail, 1995, pp. 201-221.

<sup>5</sup> *Essai sur les révolutions*, cité par Alice Poirier, *Les idées artistiques de Chateaubriand*, Paris, P.U.F., 1930, p. 32.

jamais cherché à se purifier de la « littérature » pour voir d'un œil vierge ou nettoyé la nature intacte d'histoire et les productions immédiates du génie naïf ou primitif, plus d'un siècle avant Segalen, Stevenson, Leiris et Lévi-Strauss, c'est le jeune Chateaubriand. Le fait est que, au total, le fruit de cet arrachement à la civilisation et à ses superflus a été, aussi bien pour Chateaubriand que pour les disciples plus récents ou plus indirects de Rousseau, de la littérature. Ce paradoxe, ainsi que le dégrisement de reconnaître que les « tristes tropiques » américains étaient eux-mêmes irrémédiablement séduits, corrompus et effacés par la civilisation européenne transportée en Amérique, sont à l'origine de la fameuse « conversion » des années 1798-1800.

Cette conversion n'est pas seulement (ni même primordialement) religieuse : la foi de Chateaubriand sera toujours, de son propre aveu, « chancelante » et le plus souvent « sèche ». Sa conversion a été d'abord et surtout *réappropriation* d'un patrimoine que son rousseauisme lui avait rendu étranger, mais dont sa réflexion sur la Terreur lui a fait reconnaître tout le prix. Ce patrimoine, c'est sa naissance de gentilhomme, c'est sa qualité de Français de l'ancienne France royale et chrétienne, mais c'est aussi l'héritage de cette civilisation européenne où il veut voir maintenant l'aboutissement de plusieurs millénaires d'antiquité et de christianisme, et non pas la monotone corruption d'un sublime « état de nature ». Il renoue ainsi – en amateur et même d'abord en autodidacte – avec les « curiosités » d'un « virtuose » du XVIII<sup>e</sup> siècle : il devient historien de l'Église et des antiquités nationales dans le *Génie*, historien de l'antiquité grecque et romaine (sur les traces de *Télémaque* et du *Jeune Anacharsis*) dans les *Martyrs*, antiquaire, épigraphiste et érudit dans l'*Itinéraire* ; ses séjours et ses voyages, en Italie puis en Grèce et au Moyen-Orient, ont fait de lui un tardif comte de Caylus, qui aiguise son goût et orne sa mémoire dans ces mêmes arts que Rousseau rejetait parmi les symptômes de la servitude de l'homme civilisé, n'en exceptant que la musique italienne. Caylus avait fait son « Grand Tour » méditerranéen d'amateur d'art en 1715 et 1717, quand il n'avait que vingt-deux et vingt-quatre ans<sup>6</sup>. Chateaubriand rattrape, à plus de trente ans, le retard que lui ont imposé ses préjugés philosophiques, son désir d'aller au-devant des terres vierges de l'Ouest transatlantique et un long exil involontaire.

<sup>6</sup> Voir Marc Fumaroli, « La République des Lettres (VI), "Un gentilhomme universel : Anne-Claude de Thuières, comte de Caylus (1694-1765)" », *Annuaire du Collège de France*, 93<sup>e</sup> année, 1992-93, pp. 563-581.

Il est d'autant plus saisissant de le voir, après son retour en France en 1800, mettre pour ainsi dire les bouchées doubles, et renouer à la fois tous les fils qui le rattachaient à l'ancienne République des Lettres et à l'ancienne société ressaisie dans sa longue durée, féconde en « mœurs » successives rattachées chaque fois à des formes d'art, art grec, art romain, art gothique, art de la Renaissance, art néoclassique et contemporain. L'attachement qu'il manifeste à Rome pour l'érudit continuateur du comte de Caylus, Seroux d'Agincourt, telle que l'analyse Jean-Claude Berchet, est l'une des preuves de ce retournement en faveur de la durée civilisée et de l'histoire des formes qu'elle suppose. Le dessein même d'écrire ses *Mémoires*, qui le fait renouer dès 1803 avec une très ancienne tradition de sa caste<sup>7</sup>, est sans doute la preuve la plus irrécusable de sa « conversion ». Mais l'élargissement rapide de son registre d'écrivain aux métaphores, aux figures, aux descriptions qui s'appuient sur l'expérience des arts – architecture, peinture, sculpture, théâtre, danse, musique – témoigne aussi, avec ses voyages d'apprentissage retardé, de la rentrée de Chateaubriand dans cette vieille Europe, dont il avait voulu s'arracher pour aller au-devant de la nature primitive et neuve. Ce qu'il y a de tâtonnements, de préjugés et d'insuffisances techniques, aux yeux des spécialistes, dans cette réconciliation avec les Muses, est largement soutenu et compensé par ses dons de peintre, de musicien et de poète : il se saisit de l'univers des formes avec la même divination intuitive et imaginative qui lui avait permis de s'identifier aux mœurs et aux cérémonies sauvages, ou de se faire l'interprète de la luminosité cosmique de la nature américaine, malgré ses carences en ethnologie, en botanique et en histoire naturelle. On peut même dire que le « médium » de la nature vierge a pu devenir le médiateur le plus sincère et profond des arts d'une société qui, comme lui-même, s'était rêvée vierge comme Sparte alors qu'elle héritait d'Alexandrie et de Byzance. C'est justement cet oxymore de primitif et de décadent qui a fait de Chateaubriand le maître à sentir de Théophile Gautier et de Charles Baudelaire, plus difficiles que lui à exclure de la « littérature d'art ».

Dans les années 1800-1803, néophyte de l'histoire, des lettres, des arts et de la société polie, ce « sauvage », comme l'appelait tendrement Pauline de Beaumont, représente en réalité toute une

<sup>7</sup> Voir Marc Fumaroli, « Histoire et mémoires », colloque Paris, Sorbonne, 10 juin 1998, à paraître dans les actes éd. par Ph. Berthier et J.-Cl. Berchet.

génération, toute une nation, qui comme lui a fait l'expérience de la Terreur, et qui se hâte sous le Directoire et le Consulat de renouer avec la vie civilisée, avec son luxe, ses modes, ses goûts littéraires et artistiques.

Dans son livre *Louis David, son école et son temps* (1855), Delécluze a finement décrit cette religion des arts qui est venue après Thermidor comme pour racheter les fureurs politiques de la Convention : c'est sur elle que Chateaubriand pourra s'appuyer pour ranimer et rajeunir la foi chrétienne en 1802.

Depuis la fin de la Terreur, écrit Delécluze, le goût des arts antiques avait remplacé momentanément les sentiments religieux et toutes les distractions sociales et littéraires qui avaient occupé les facultés de l'âme et de l'esprit avant la Révolution. C'était comme une représentation du paganisme que la France se donnait<sup>8</sup>.

L'« enchanteresse » Natalie de Noailles, dont Chateaubriand s'éprendra en 1805, l'avait précédé de plusieurs années à la tête de ce mouvement général en faveur des arts. En 1796, échappée au massacre de sa famille, elle fait son apparition, splendide, élégante, athénienne, dans l'atelier spartiate de David, au Louvre. Delécluze a merveilleusement raconté comment elle voulait « perfectionner son talent pour la peinture » à l'école de David, le plus grand peintre vivant, tout en sachant bien qu'il avait été robespierriste et régicide. Il note que l'« amour pour les arts » de la jeune femme s'accrut avec ses progrès de peintre comme si elle comprenait de mieux en mieux que cet amour contenait pour elle la promesse du retour à la vie. Lui-même Étienne, élève de David, est invité par son aristocratique camarade dans l'hôtel qu'elle habite chaussée d'Antin, et il y entend des conversations qui portent sur « les nouvelles des tragédies qu'on attendait de Népomucène Lemercier, ou sur l'effet que produiraient au Salon la *Psyché* de Gérard et les *Sabines* de David quand ces ouvrages seraient exposés<sup>9</sup> ». Paris, la société, la conversation, les arts, les lettres, la civilisation, renaissent avec la vie et ramènent la vie. Les arts et, au centre des arts, la peinture sont le principe de cette renaissance. Tout le paradoxe de David artiste tient à ce qu'il aura porté son art jusque dans l'ancre frénétique de la Terreur dont il attendait une

<sup>8</sup> Étienne-Jean Delécluze, « Les Barbus d'à présent et les Barbus de 1800 » (1832), publié en appendice à *Louis David, son école et son temps* (1855), éd. J.-P. Mouilleseaux, Paris, Macula, 1983, p. 429.

<sup>9</sup> Étienne-Jean Delécluze, *ibid.*, pp. 34 et s. et pp. 190 et s.

régénération radicale des formes, avant de le consacrer tout entier aux fastes historiques du Consulat et de l'Empire.

Réduit en Angleterre à dévorer les nouvelles de la capitale dans le *Journal de Paris* de Peltier, Chateaubriand (qui a fait toutefois ses classes de paysagiste à Londres et à Beccles<sup>10</sup>) devra attendre 1800 pour se mettre à l'heure des arts français renaissants. David et son École dominant la scène : Talma et M<sup>lle</sup> Mars prêtent leur port et leur voix à des tableaux de théâtre qui semblent sortis des ateliers du Louvre. Le mobilier se met à ressembler à celui que David avait demandé aux ébénistes pour servir de modèle archéologique au décor de son *Brutus*. En 1805, quand ils se rencontrent, et plus tard en 1807, pendant leur voyage commun en Andalousie, où Natalie de Noailles accumulait les dessins de monuments et de paysages pour l'illustration du *Voyage pittoresque et historique* préparé par son frère Alexandre de Laborde, Chateaubriand sait bien que la jeune femme dont il est épris a chez elle à Paris une collection de tableaux contemporains ; elle-même en Espagne aime à se travestir en infante de Goya. Il est difficile d'imaginer une civilisée blanche et élégante plus différente de ces brunes Floridiennes nues dont Chateaubriand s'enchantait quinze ans plus tôt en Amérique. L'ex-voto qu'il composera pour éterniser ces jours d'extase en Espagne, *Le Dernier Abencérage*, pourra à bon droit nourrir l'imagination de peintres orientalistes, et inspirer encore à Georges Clairin, en 1874, *Le Massacre des Abencérages* (Musée des Beaux-Arts de Rouen<sup>11</sup>).

En 1800-1802, on n'attendait pas de lui, comme l'écrivait Joubert à Pauline de Beaumont (pendant que l'un et l'autre jouaient aux documentalistes pour alimenter le *Génie*), qu'il fit preuve de science sûre, d'érudition exacte, ni d'une compétence d'expert bien informé, mais qu'il réensemencât l'imagination et la mémoire d'un public de civilisés dont la Révolution avait fait, pendant trois années qui valaient des siècles, des « barbares dans la civilisation ». De fait, il a ramené à la vie la poésie française. Il a fait passer un « frisson nouveau » et fécond dans les arts français.

Un texte, dont la date et le statut restent controversés, atteste qu'il a profondément médité sa rupture (au moins sur ce point essentiel) avec Rousseau, et son propre apprivoisement aux arts.

---

<sup>10</sup> Alice Poirier, *op. cit.*, p. 142.

<sup>11</sup> Inv. D. 875.1 (Dépôt de l'État, 1875), huile sur toile, 435 X 310, signé et daté.

Dans l'édition des *Natchez* qu'il a lui-même publiée, après montage et réécriture, dans ses *Œuvres complètes* de 1826, on trouve le récit d'un dialogue imaginaire entre Chactas, le « sauvage » qui vit en France depuis plusieurs années, et Fénelon, qui réside alors à Versailles, précepteur du duc de Bourgogne et futur archevêque de Cambrai. Chactas expose à Fénelon les conclusions de son séjour en France :

« Mon père, à te parler sans détour, je crois les hommes de ton pays plus malheureux que ceux du mien. Ils s'enorgueillissent de leurs arts et rient de notre ignorance ; mais si toute la vie se borne à quelques jours, qu'importe que nous ayons accompli le voyage dans un petit canot d'écorce ou sur une grande pirogue chargée de lianes et de machines ? Le canot même est préférable, car il voyage sur le fleuve le long de la terre où il peut trouver mille abris ; la pirogue européenne voyage sur un lac orageux où les ports sont rares, les écueils fréquents, et où souvent on ne peut jeter l'ancre, à cause de la profondeur de l'abîme.

Les arts ne font donc rien à la félicité de la vie, et c'est là pourtant le seul point où vous paraissez l'emporter sur nous. J'ai été ce matin témoin d'un spectacle exécrationnel<sup>12</sup> qui seul déciderait la question en faveur de mes bois. Je viens de frapper à la porte du riche, et à celle du pauvre : les esclaves du riche m'ont repoussé ; le pauvre n'est lui-même qu'un esclave.

Jusqu'à présent j'avais eu la simplicité de croire que je n'avais point encore vu ta nation ; ma dernière course m'a donné d'autres idées. Je commence à entrevoir que ce mélange odieux de rangs et de fortunes, d'opulence extraordinaire et de privations excessives, de crime impuni et d'innocence sacrifiée, forme en Europe ce qu'on appelle la société. Il n'en est pas de même parmi nous : entre dans les huttes des Iroquois, tu ne trouveras ni grands, ni petits, ni riches, ni pauvres ; partout le repos du cœur et la liberté de l'homme. » Ici, je fis le mieux qu'il me fut possible la peinture de notre bonheur, et je finis, comme à l'ordinaire, pour inviter mon hôte à se faire Sauvage<sup>13</sup>.

Chactas résume ainsi la révolte rousseauiste du jeune Chateaubriand contre toute société politique, et cette révolte englobe l'absolutisme de Louis XIV comme les futures férocités révolutionnaires. Le « sauvage » reprend à son compte les thèses du *Discours sur l'inégalité* et celle du *Discours sur les sciences et les arts*. Fénelon n'est pas surpris : il reconnaît qu'au fond du cœur de tous les hommes, quand ils ont le cœur pur, quand ils ne sont pas viciés, le désir du bonheur, le goût de la liberté et le sentiment de la beauté se dessinent avec les mêmes traits.

<sup>12</sup> L'exécution capitale d'un protestant, revenu en cachette dans sa patrie.

<sup>13</sup> *Les Natchez*, Livre VII, éd. J.-Cl. Berchet, Paris, Le Livre de Poche, 1989, pp. 175-176.

Mais le grand ecclésiastique veut aussi faire admettre à ce visiteur – qui lui doit la liberté – que le passage de la nature à la culture, de la liberté naturelle à la société politique, de l'anarchie primitive à la loi, n'est pas seulement une chute et un principe de servitude. Le bonheur n'est pas inconnu, et peut-être n'est-il pas plus rare, dans l'ordre policé que dans des forêts. Il est en tout cas plus réfléchi et plus intérieur. Dans le cours de la civilisation en effet se développe un « sixième sens », le sens des beaux-arts, qui est spiritualisation des cinq autres, et qui ouvre à l'âme des joies morales la prédisposant à Dieu :

La condition politique, qui nous courbe sur la terre, qui oblige à se sacrifier l'un à l'autre, qui fait des pauvres et des riches, qui semble, en un mot, dégrader l'homme, est précisément ce qui l'élève : la générosité, la pitié céleste, l'amour véritable, le courage dans l'adversité, toutes ces choses divines sont nées de cette condition politique.

Le christianisme est l'initiateur de ce passage de l'ordre de la chair à l'ordre de la charité : il intériorise la liberté, et il fait du sacrifice consenti le principe des vertus de l'âme. Le sentiment moral et le sentiment de la beauté sont les fleurs du mal historique et politique que l'âme chrétienne doit accepter comme la condition sacrificielle de sa propre fécondité et de sa propre ascension spirituelle. Ainsi, par une réflexion sans doute rétrospective du *Génie du christianisme* sur les *Natchez*, une poétique chrétienne, légitimatrice des arts, est venue se substituer à l'iconoclasme philosophique de Rousseau. C'est une première esquisse de la « modernité » au sens de Baudelaire. Elle n'est pas une contribution mineure à l'histoire de l'art français.

Le débat qui oppose aujourd'hui ethnologues, esthètes et marchands d'art sur le statut muséographique des œuvres plastiques issues des sociétés sans écriture (et donc sur leur présentation au public) n'est pas sans quelque analogie avec celui qui oppose parmi nous les tenants d'une autonomie jalouse des arts (et de l'histoire de l'art) à ceux, dont je suis, qui pensent que les arts, dans les sociétés avec écriture, s'ils sont bien sans doute des *technai* spécifiques, ne trouvent leur sens et leur objet ultimes que dans le cadre de la littérature générale, religieuse ou laïque, qui a déterminé leur invention, leur forme, leur finalité, leur sens. Si l'on admet que l'art religieux ne pouvait qu'achever de disparaître en France avec la déchristianisation systématique de la nation mise en œuvre par la Convention, il faut aussi reconnaître que le *Génie du christianisme*

de Chateaubriand, en 1802, relevant la religion chrétienne par sa fécondité *pour les arts*, n'a pas peu contribué à conférer une profondeur religieuse au sentiment des arts qui avait succédé aux violences de la Terreur. Si le *Génie du christianisme* (avec *Atala* et *René*) ne figure pas dans les recueils de *Kunsthiliteratur*, ce livre qui a inauguré le XIX<sup>e</sup> siècle catholique et romantique n'en est pas moins un événement majeur pour l'art français, d'un autre ordre sans doute que les Salons de la classe des Beaux-Arts de l'Institut restaurée par le Directoire, mais non moins déterminant à court et à long terme pour l'invention de nombreux artistes et pour leur réception par le public.

François-Marius Granet n'a pas rencontré Chateaubriand, et Chateaubriand n'a jamais cité son nom qu'une fois en passant. L'écrivain a bien connu en revanche l'*alter ego* de Granet, le comte Auguste de Forbin, peintre lui-même, et qui deviendra Directeur des musées de France en 1819. Le premier secrétaire de Chateaubriand ambassadeur à Londres, en 1824, le comte de Marcellus, deviendra le gendre de Forbin. Il a écrit un beau livre de souvenirs sur son patron le grand écrivain, et une biographie documentée de son beau-père, peintre, écrivain, Directeur des musées de France<sup>14</sup>.

Granet gagna Rome avec son ami Forbin en 1802, quelques mois avant que n'y arrive le nouveau secrétaire du cardinal Fesch. Il a lu *Atala* ; il va lire le *Génie du christianisme*. En 1809, quand les États pontificaux sont occupés et annexés par les troupes de l'Empereur, Granet a pu lire les *Martyrs*. Forbin, qui se veut aussi écrivain et qui va en effet écrire abondamment (romans, récits de voyages), a été d'emblée un admirateur et à sa façon un disciple de Chateaubriand. Le peintre aixois ne tire sans doute aucun profit *technique* de ces lectures, qui n'ont rien en effet à lui dire sur un métier de peintre qu'il a appris, aux côtés de Forbin, à Aix chez Constantin et à Paris dans l'atelier de David. Il n'illustrera que rarement (et le plus souvent dans des études d'atelier) des textes de Chateaubriand. Mais la poétique de l'écrivain revenu d'émigration, et devenu l'apologiste esthétique d'un catholicisme iconophile persécuté par la Révolution française, a rencontré sa propre sensibilité, et, en la faisant mûrir, elle

<sup>14</sup> Marie-Louise-Auguste de Martin du Tyra, comte de Marcellus, *Chateaubriand et son temps*, Paris, Michel Levy, 1859 ; *Portefeuille du Comte de Forbin, contenant ses tableaux, dessins et esquisses les plus remarquables, avec un texte rédigé par M. le Comte de Marcellus*, Paris, Challamel, 1842.

a orienté une manière de peindre Rome et de peindre à Rome tout opposée à celle que son maître David, enivré de Winckelmann et s'acharnant à faire revenir « la beauté antique », avait fait triompher à Paris et à Rome en 1787 avec son *Serment des Horaces*<sup>15</sup>.

*Le Chœur des Capucins de la place Barberini*, que Granet exposa à Rome avant de l'envoyer au Salon de 1814<sup>16</sup>, n'était sans doute pas une « peinture religieuse », au sens où l'étaient les tableaux d'autel de Van Eyck, de Champaigne ou de Tiepolo. Ce grand « tableau de genre » ne résultait pas d'une commande ecclésiastique et il n'était pas même destiné à figurer dans une église ou un oratoire pour accompagner des exercices de piété publique ou privée. Il représentait une chapelle romaine, que les Français avaient vidée de ses moines et de son mobilier liturgique, non pas telle qu'on pouvait la voir, menaçant ruine, à la fin de l'Empire : mais telle qu'elle avait été naguère, avant le vandalisme révolutionnaire, pendant l'office, ses stalles occupées et son autel desservi par ses moines. Cette austère reconstitution (elle transpose à d'autres fins le laconisme plastique et la science des pénombres du « Brutus » de David) attestait quel retournement de l'imagination et de la sensibilité des laïcs avait eu lieu sous le Consulat et l'Empire ; elle répondait à la même nostalgie du public pour les lieux, les gestes, les émotions religieuses oubliés que le *Génie du christianisme* lui avait remis en mémoire. Un archaïsme gothico-catholique succédait à l'archaïsme classico-républicain. Cet autre passé restauré dans le présent (non plus le passé païen cher à David, mais le passé chrétien) faisait éprouver au lecteur du *Génie* et au spectateur du *Chœur des Capucins* le même sentiment burkéen du sublime : horreur quelque peu pénitentielle pour les destructions irréparables de l'anticléricalisme révolutionnaire ; nostalgie douce pour une piété chrétienne que les Lumières avaient tournée en dérision et que la Révolution avait déracinée des mœurs et des cœurs.

Pas plus que le tableau de Granet, le *Génie du christianisme* n'était l'œuvre, ni même la commande, d'un théologien ou d'un prédicateur. Essai de laïc s'adressant à un public laïc, œuvre d'un amateur néophyte en matière religieuse, le *Génie* allait jusqu'à contenir deux romans d'amour, l'un « sauvage », l'autre

<sup>15</sup> Voir Agnès Verlet, « Chateaubriand, Rome et Granet », *Bulletin de la Société Chateaubriand*, année 1995, nouvelle série, n° 38, pp. 61-72.

<sup>16</sup> Voir Marc Fumaroli, « Granet in Rome », préface de *Paesaggi perduti. Granet a Roma 1802-1812* (American Academy in Rome), Milan, Electa, 1996, pp. 17-22.

« gothique », dans lesquels le dernier mot, il est vrai, mais le dernier mot seulement, revenait à des moines. Cet apparent disparate était révélateur. Il ne s'agissait pas pour l'auteur d'acheminer à la foi, d'être un nouveau Pascal, mais d'associer la foi disparue à un frisson esthétique nouveau, d'épouvante devant la perte, d'admiration pour l'objet perdu et de nostalgie pour le *nevermore*. Le *Génie* réveille des émotions d'autrefois, il ranime une « religion du cœur » par la puissance d'évocation, à l'imparfait, de « tableaux » d'une société chrétienne disparue : miracle de l'*ecphrase* littéraire. Granet n'attendra rien d'autre, mais rien de moins, de son *ecphrase* picturale de 1814, aussitôt célèbre dans toute l'Europe, acheté sur-le-champ par Caroline Murat (dont Auguste de Forbin était devenu l'amant, après l'avoir été de Pauline Borghèse), seize fois reproduit et vendu à prix d'or par l'artiste. Comme l'auteur du *Génie*, l'ancien élève de David a voulu faire regretter la ruine de l'univers catholique, et faire souhaiter que le principe de ses beautés, autant que de ses bienfaits, faute de ressurgir intact comme à l'origine, soit du moins aussi admiré dans le nouveau siècle qu'il avait été méprisé au siècle précédent. Avec son métier propre, le peintre aixois a donc bien œuvré à Rome dans le sillage de l'écrivain breton, et dans le climat général de sensibilité réflexive que le succès du *Génie* avait fait mûrir pour le public commun des lettres et des arts. Ce même tourniquet, donnant le même vertige d'insincérité sincère, entre piété souhaitée et piété représentée, entre religion de la poésie et poésie de la religion, fascine le lecteur du *Génie* comme le spectateur du *Chœur des Capucins*.

Lorsqu'il écrivit la version définitive des *Martyrs*, publié en 1809, il est évident que Chateaubriand avait à l'esprit l'*Endymion* de Girodet, exposé pour la première fois au Salon en 1793 et qu'il mentionne explicitement dans son texte. L'apparition sous la lune d'Eudore endormi à la timide Cymodocée égarée dans la forêt messénienne est une *ecphrase* de ce tableau. La mention de l'*Endymion* ne figure pourtant pas dans la première version de ce passage liminaire, publiée par Béatrice d'Andlau sous le titre primitif : *Les Martyrs de Dioclétien*. Il est probable que le premier modèle plastique pour la description d'Eudore endormi sous la lune ait été un bas-relief antique de berger que Chateaubriand avait admiré dans les collections du Capitole, à Rome, en 1803, et dont il a lui-même fait la description dans les notes publiées sous le titre *Voyage en Italie* en 1826<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Éd. M. Regard, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1969, p. 1455.

Le fait est que dans son texte publié, il fait hommage de sa propre « peinture » à Girodet, et à son *Endymion*. Cette inexactitude philologique n'est pas l'indice d'une désinvolture envers les arts plastiques, mais bien plutôt l'aveu tacite d'une sympathie et d'une « rencontre » (au sens où Montaigne entend ce mot) entre sa propre imagination de peintre en prose, qui a plongé la figure antique du berger endormi dans un « tableau vivant » baigné de lumière lunaire, et celle du peintre, élève de David, qui avait procédé de manière analogue, à partir d'une autre statue antique de héros endormi, pour représenter sur la toile son *Endymion*.

Lorsque Chateaubriand a découvert ce tableau dans l'atelier de Girodet, dont il a fait connaissance en 1808, ce n'est pas seulement la parenté de « climat » entre la toile et sa propre description encore manuscrite qui l'a saisi. La date d'exposition du tableau, au Salon de 1793<sup>18</sup>, était climatérique pour le poète, qui avait perdu cette année-là sur l'échafaud plusieurs de ses plus proches parents et de nombreux amis. Cette date était liée à un martyrologe, elle était la clef du titre et le sujet même du roman.

Le tableau avait été exposé avec l'entière approbation du maître de Girodet, le conventionnel et régicide David qui était alors le dictateur des arts. Son éclairage nocturne, balayé par la lumière blanche et froide de la lune, pouvait paraître une interprétation hardie du luminisme caravagesque dont se servait David, depuis son second séjour à Rome, en 1786, pour dramatiser ses tableaux d'histoire et ses portraits. Malgré tout, l'attitude alanguie du berger endormi, abandonnant son corps de statue antique au désir d'une Diane invisible, révélait une sensibilité trouble bien éloignée des vertus viriles et actives des citoyens à l'antique peuplant les tableaux d'histoire de David. L'envoi de Rome de Girodet, en 1793, se désolidarisait sourdement de la manière et du *pathos* patriotes de David, sans sortir pour autant du néoclassicisme de son école. Cette manière qu'un peintre avait trouvée de fronder un Maître sans lui fournir prétexte à sévir, répondait sous le régime de la censure impériale au projet « littéraire » des *Martyrs*. En 1808 le temps avait encore mieux révélé les significations latentes du tableau. On pouvait en effet rétrospectivement goûter l'*Endymion* comme la « figure » mythologique et paganisante d'un saint Sébastien martyr

<sup>18</sup> Sur Chateaubriand et Girodet, voir Sylvain Bellenger. « Girodet et la littérature, Chateaubriand et la peinture », dans *Chateaubriand et les arts*, recueil d'études publié sous la direction de Marc Fumaroli, Paris, de Fallois, 1999, pp. 111-135.

soigné par Irène, voire d'une Pietà, et découvrir une parenté entre la volupté contemplative représentée (politiquement à contretemps en 1793) par le jeune peintre, avec les « idées chrétiennes » de sacrifice et de dévotion quiétiste ranimées par Chateaubriand dès 1801 dans *Atala*.

L'Eudore des *Martyrs*, qui apparaît pour la première fois au lecteur du roman (et à la jeune Messénienne Cymodocée) sous les traits, dans l'attitude et dans la lumière de l'*Endymion* de Girodet, s'apprête, sans qu'il s'en doute encore, à quitter la « vie mondaine » qu'il a consumée de voluptés et d'ambitions païennes, pour regagner sa communauté chrétienne d'origine : il va subir le martyre au Cirque de Vespasien avec les siens (et avec Cymodocée devenue son épouse chrétienne), « figure » allégorique des victimes de l'échafaud jacobin et des massacres de Septembre. Il est difficile de proposer une « lecture » plus neuve et sensible du tableau de Girodet, alors très célèbre, que l'adoption *littéraire* qu'en a faite Chateaubriand dans la trame définitive de son récit. Cela vaut bien un paragraphe dans un « Salon » de Diderot.

Girodet avait le tout premier manifesté une espèce d'allégeance au poète, en prenant pour sujet dès 1808 *La Mort d'Atala* (éclairée par la même lumière lunaire et froide que l'*Endymion* de 1793) et en lui consacrant un superbe portrait : celui-ci fut exposé au Salon de 1810<sup>19</sup>. Napoléon le fit extraire, pour l'admirer et le commenter sarcastiquement, de l'ombre où on l'avait prudemment accroché.

Les premiers tableaux « ossianiques » des élèves de David sous le Consulat (l'*Ossian* de Gérard en 1801, la *Malvina pleurant la mort d'Ossian* de Gros la même année) ne doivent qu'à la passion prêtée à Bonaparte pour les poèmes de Macpherson. Mais les pages du *Génie du christianisme* sur la poésie des tombeaux ou sur les « nues fugitives » du sentiment celte ont inspiré *Les ombres d'Ossian et de ses guerriers* de Girodet, le *Songe d'Ossian* d'Ingres, et l'*Ossian* de Forbin, peints entre 1802 et 1808. L'épisode de Velléda dans les *Martyrs* est à tous égards le chef-d'œuvre à proprement parler plastique de l'ossianisme pictural de l'Empire. Avec Girodet, Chateaubriand s'était rapproché du disciple le plus original (et le plus « littéraire ») de David. C'est au chef de « l'École », qui aurait

<sup>19</sup> Voir Stéphane Guégan, « Il fit noir. Chateaubriand par Girodet au salon de 1810 », *Bulletin de la Société Chateaubriand*, année 1995, nouvelle série, n° 38, pp. 54-60.

dû succéder à David exilé, que le célèbre poète voudra rendre publiquement hommage en prenant, le 17 décembre 1824, la tête du cortège funèbre de Girodet. Delécluze, ancien élève lui-même de David, ami de Stendhal, et politiquement hostile à l'auteur du *Génie*, a fait le portrait de Chateaubriand ce jour-là :

Cet homme a une expression magnifique de grandeur et de calme dans la figure. Ses cheveux grisonnants et qui deviennent rares donnent quelque chose de majestueux à ses traits qui expriment à la fois la force et beaucoup de douceur.

Ces traits semblent empruntés à l'Ossian vieillard de Gérard, peint pour la Malmaison en 1801. Le jeune Chateaubriand avait été lui-même représenté tour à tour par Girodet et par Guérin dans deux portraits, « qui ont l'air d'être ceux de deux frères jumeaux<sup>20</sup> ». Ainsi pour Delécluze, Chateaubriand est peut-être un ennemi politique, ce n'est pas un étranger à la peinture. Il fait même partie de l'histoire de l'École de David. On peut même se demander si, dans ce passage, le peintre devenu mémorialiste et critique d'art ne suggère pas qu'il aura manqué à Chateaubriand de n'avoir pas eu David pour portraitiste au lieu de ses deux élèves, alors que « Louise », Madame Récamier, que Delécluze admire sans réserve pour son noble cœur comme pour sa beauté, a été le modèle de David avant de le devenir de Gérard.

Pas plus que Paul Valéry, Chateaubriand n'aimait le principe du musée. Faut-il en conclure qu'il est resté étranger aux musées de son temps ? Par recoupements, on peut être sûr qu'il a fréquenté, à son retour à Paris, les Salons annuels de l'Institut. Jean-Claude Berchet<sup>21</sup> a fait ingénieusement remarquer qu'une métaphore mystérieuse des *Mémoires* (Napoléon comparé au « lion de Florence ») ne pouvait s'expliquer que si Chateaubriand avait vu, au Salon de 1801, le tableau du peintre Nicolas Monsiau, intitulé *Trait sublime de la maternité au siècle dernier* (aujourd'hui au Louvre) et représentant une mère florentine obtenant, d'un lion échappé de la ménagerie du grand-duc, son enfant dont le fauve s'était saisi.

Autre preuve qu'il rendait visite aux Salons : dans son récit de

---

<sup>20</sup> *Journal de Delécluze, 1824-1828*, éd. R. Baschet, Paris, Grasset, 1948, pp. 58-59.

<sup>21</sup> « Le bicentenaire de la lettre sur les paysages », *Bulletin de la Société Chateaubriand*, année 1995, nouvelle série, n° 38, p. 33.

l'affaire de Jaffa, dans les *Mémoires*<sup>22</sup>, il fait état du « beau tableau de Gros », *Les Pestiférés de Jaffa*, qu'il a pu voir au Salon de 1804 ; il l'admire comme « chef-d'œuvre de l'art », même s'il conteste la légende officielle que le disciple de David était tenu d'illustrer. On peut être sûr qu'il n'a pas moins visité les Musées que les Salons.

Le mot *musée*, que le XVIII<sup>e</sup> siècle avait mis en usage, avait alors deux significations, très bien mises en évidence dans les *Lettres à Miranda* de Quatremère de Quincy (1796). *Musée* a d'abord le sens moderne qu'Auguste de Forbin devenu Directeur des Musées royaux définira ainsi en 1824 : « Une exposition permanente des meilleures productions de tous les temps et des divers pays chronologiquement présentées<sup>23</sup> ».

En ce sens, le musée par excellence fut le Musée Napoléon organisé par Vivant-Denon, et où étaient exposés non seulement les collections royales et les chefs-d'œuvre « nationalisés » provenant des églises, couvents et hôtels français des ci-devant, mais les trésors rapportés à Paris par les armées révolutionnaires de tous les coins d'Europe, notamment les monuments de la sculpture gréco-romaine enlevés aux musées pontificaux de Rome selon une clause du traité de Tolentino en 1797. Auguste de Forbin s'emploiera, après Lavallée, à combler les pertes que les restitutions de 1815-1819 avaient imposées au Louvre de Vivant-Denon. Même Quatremère de Quincy, de tendance plutôt jacobine, avait lutté sous le Directoire, soutenu par David et par tous les artistes, contre le pillage de l'Italie et de Rome<sup>24</sup>, prélude directorial au Musée universel des arts installé au Louvre sous le Consulat et l'Empire. À plus forte raison, Chateaubriand lui-même n'a pu visiter qu'avec des sentiments très mélangés ce Louvre de Vivant-Denon, qui avait achevé pour Napoléon un projet déjà défini par le directeur François de Neufchâteau en 1796<sup>25</sup>. Le compte rendu critique de sa ou de ses visites au Musée Napoléon se trouve en filigrane de la description

<sup>22</sup> *Mémoires d'Outre-tombe*, XIX, 16, éd. M. Levaillant et G. Moulinier, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, t. I, 1951, p. 724.

<sup>23</sup> Cité par Alice Poirier, *op. cit.*

<sup>24</sup> Voir Étienne-J. Delécluze, *David, son école et son temps*, éd. cit., pp. 205 et s., et Antoine C. Quatremère de Quincy, *Lettres à Miranda sur le déplacement des Monuments de l'Art de l'Italie* (1796), éd. É. Pommier, Paris, Macula, 1989.

<sup>25</sup> Voir Marc Fumaroli, « Naissance du musée moderne », préface au catalogue de l'exposition *Les chefs-d'œuvre du musée des Beaux-Arts de Lille* (New York, The Metropolitan Museum of Arts, 1992), Paris, R. M. N., 1993, pp. 13-49.

qu'il a faite dans *Les Martyrs*, des collections réunies dans le palais de Galerius sur le Palatin, dans la Rome de Dioclétien :

Sur une colline qui dominait l'amphithéâtre de Vespasien, Titus avait bâti un palais des débris de la Maison dorée de Néron. Là se trouvaient réunis tous les chefs-d'œuvre de la Grèce. De vastes péristyles, des salles incrustées de marbres d'Orient, et pavées de mosaïques précieuses, étalaient aux regards les miracles de la sculpture antique : le *Mercur*e de Zéodore, enlevé à la cité d'Arverne dans les Gaules, frappait par ses dimensions colossales, qui n'ôtaient rien à sa légèreté ; la *Joueuse de flûte* de Lysippe semblait chanceler en riant sous le pouvoir de Bacchus ; la *Vénus* de bronze de Praxitèle disputait le prix de la beauté à la *Vénus* de marbre de cet artiste divin ; sa *Matrone en larmes*, et sa *Phryné dans la joie*, montraient la flexibilité de son art : la passion du sculpteur se décelait dans les traits de la courtisane qui semblait promettre au génie la récompense de l'amour. Tout auprès de *Phryné*, on admirait la *Lionne sans langue*, symbole ingénieux de cette autre courtisane, qui mourut dans les tourments plutôt que de trahir Harmodius et Aristogiton. La statue du *Désir*, qui le faisait naître, celle de *Mars en repos* et de *Vesta assise*, immortalisaient dans ces lieux le talent de Scopas. Galérius, à tous ces monuments sans prix avait ajouté le *Taureau d'airain* que Périlus inventa pour Phalaris.

Le nouvel empereur habitait ce beau palais. Hiéroclès, son digne ministre, occupait un des portiques de la demeure du maître du monde. Les appartements du philosophe stoïque surpassaient en magnificence ceux même de Galérius. Sur les murs polis avec art étaient représentés des paysages charmants, de vastes forêts, de fraîches cascades. Les tableaux des plus grands maîtres ornaient des bains enchantés et des cabinets voluptueux : ici paraissait la *Junon lacinienne* : pour servir de modèles à ce chef-d'œuvre, les Agrigentins avaient jadis offert leurs filles nues aux regards de Zeuxis ; là c'était la *Vénus* d'Apelles sortant de l'onde, digne de régner sur les dieux, ou d'être aimée d'Alexandre. On voyait mourir d'amour le *Satyre* de Protogène : l'habitant des bois expirait sur la mousse à l'entrée d'une grotte tapissée de lierre ; sa main laissait échapper sa flûte, son thyrses était brisé, sa tasse renversée ; et tel était l'artifice du peintre, qu'il avait su réunir ce que Vénus a de plus matériel dans la brute, et de plus céleste dans l'homme. Malheur à celui qui fit sortir les Beaux-Arts des temples de la Divinité, pour en décorer la demeure des mortels ! Alors les œuvres sublimes du silence, de la méditation et du génie, devinrent les causes, les éléments, les témoins des plus grands crimes, ou des passions les plus honteuses.

Hiéroclès attendait la fille de Démocodoc dans la plus belle salle de son palais. À l'une des extrémités de cette salle respirait l'*Apollon*, vainqueur du serpent ennemi de Latone ; à l'extrémité opposée s'élevait le groupe de *Laocoon* et de ses fils, comme si le sage, au milieu de l'humanité de ses voluptés, n'avait pu se passer de l'image de l'humanité souffrante ! La pourpre, l'or, le cristal, étincelaient de toutes parts. On entendait sans cesse le doux bruit des eaux et d'une musique lointaine. Les fleurs les plus rares de l'Asie embaumaient l'air, et des parfums exquis brûlaient dans des vases d'albâtre<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> *Les Martyrs*, XX, éd. cit., pp. 429-431.

C'est une description très transposée et très hostile : mais, comme l'épopée napoléonienne à la fois noircie et exaltée par les *Mémoires*, cette transposition de poète est plus fidèle à l'éblouissement éprouvé par les contemporains (et même par les chefs d'États lésés qui visitèrent le Louvre en 1814) que tous les inventaires fidèles ou comptes rendus flatteurs que l'époque nous a laissés.

Dans un autre registre, la description par Eudore des objets du culte chrétien et du décor des catacombes inscrit dans la trame des *Martyrs* une sorte de « mémoire » fictif de l'Académie des Inscriptions consécutif à des visites de *Roma sotterranea*, mais aussi du *Musée d'antiquités chrétiennes* créé au Vatican par les papes Benoît XIV et Pie VI. La « curiosité » de Chateaubriand, stimulée à Rome par Seroux d'Agincourt, ne s'est pas limitée sous le Consulat et l'Empire aux chefs-d'œuvre du paganisme.

Pour ce qui touche au « gothique », Chateaubriand n'avait pas besoin du Musée des Monuments français ni de son « Élysée » orné de « fabriques » authentiques pour s'émouvoir des arts médiévaux. Après Combourg, l'Angleterre de Walpole, de Gray et de la cathédrale de Westminster avait déjà fait à cet égard son éducation, sinon philologique et historique, du moins émotionnelle et esthétique. De ce point de vue, l'émigré de Londres est en avance sur Paris, qui ne deviendra ouvertement néogothique que sous la Restauration, même si une sourde fronde « troubadour » a déjà tenté sous l'Empire de faire pièce au néoclassicisme officiel. Chateaubriand, revenu à Paris, a certainement visité, en 1800-1802, au bras de sa maîtresse Pauline de Beaumont ou en compagnie de son ami Louis de Fontanes, le centon muséographique d'Alexandre Lenoir, ouvert au public en 1795 dans le couvent désaffecté des Grands Augustins. Mais lui qui s'est attaché dans le *Génie* à faire voir intacts, par la magie évocatoire du verbe, dans leur site originel, les monuments et les cérémonies de l'ancienne France, ce rassemblement pédantesque de débris du vandalisme révolutionnaire l'a révolté au moins autant que le Musée Napoléon :

Resserrés dans un petit espace, écrit-il dans ses *Mémoires*, divisés par siècles, privés de leurs harmonies avec l'antiquité des temples et du culte chrétien, ne servant qu'à l'histoire de l'art et non à celle des mœurs et de la religion, n'ayant pas même gardé leur poussière, ils ne disent plus rien à l'imagination et au cœur<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> *Génie du christianisme*, éd. Maurice Regard, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1978, p. 936.

Quatremère de Quincy avait donné tout le premier dans les *Lettres à Miranda* un autre sens au mot *musée* : non pas le monument carcéral où sont accumulés, arrachés à leur contexte et à leur finalité originels, des chefs-d'œuvre juxtaposés dans un ordre abstrait, mais le temple vivant des Muses, où lumière, paysage, architecture urbaine et population locale coexistent en « harmonie » avec les chefs-d'œuvre des arts laissés à la place et à la fonction pour lesquelles ils ont été conçus. En ce second sens, l'Italie, et notamment Rome, sont le Musée au sens propre et plénier, irremplaçable pour les voyageurs qui viennent s'y former le goût, et encore davantage pour les artistes qui, notamment les Français, s'y étaient rendus de génération en génération depuis la Renaissance, y trouvant la plus généreuse et féconde éducation pour leur talent et leur métier. Chateaubriand, pour lequel le séjour de Rome a été une révélation, s'est inscrit lui-même dans cette longue théorie de pèlerins et de visiteurs du « Musée » des sept collines.

Ce sens « écologique » et séminal du Musée vivant, nul ne l'a mieux compris et servi que l'auteur du *Génie*. Et s'il a exercé une influence sur l'évolution de l'École de David, c'est en l'inclinant du côté où le Maître, préoccupé exclusivement de tableaux d'histoire, ne l'avait pas engagée : le paysage. David cherchait l'histoire en action sur un théâtre, Chateaubriand la trouve en repos et en dépôt dans le paysage. Dans le *Génie*, c'est tout le panorama de la France chrétienne, avant les dévastations révolutionnaires, qu'il restaure pour l'imagination et fixe dans la mémoire, chronosynthèse et photosynthèse de l'architecture gothique, renaissance, classique, avec ses fêtes, ses cérémonies, ses processions, ses icônes, sa musique, ses chants, son clergé, sa noblesse, sa royauté, ses *Te Deum* et ses glas, son enracinement dans ses villes, ses villages et ses châteaux, ses paysans, ses chevaliers, ses moines, ses prêtres. C'est une vision en surimpression, et donc le plus souvent inexacte, mais c'est une vision d'ensemble, un panopticon du pays natal, que personne n'avait proposé aussi imaginativement avant lui. Le seul précédent, dans une manière toute cérébrale et très peu visuelle, mais aussi avec des intentions toutes différentes, avait été le Voltaire de l'*Essai sur les mœurs*. Encore portait-il sur l'humanité tout entière et non sur l'ancienne France.

On a pu soutenir à bon droit que, dans *Le Génie*, Chateaubriand a inventé en poète le sentiment patrimonial moderne. Ses propres actes et ses propres écrits s'accordent avec la théorie conservatrice

du patrimoine qui est esquissée en filigrane du *Génie*<sup>28</sup>. En 1831, un projet de réaménagement des abords du Louvre supposait la démolition de Saint-Germain-l'Auxerrois. Il le combattit victorieusement dans deux articles successifs publiés dans l'*Artiste*, et qui eurent un grand retentissement<sup>29</sup>. Le peintre Étienne Bonhot, la même année, pour soutenir cette campagne de presse, exposa au Salon un tableau représentant la nef gothique de l'église menacée (*Vue du porche de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois*, Musée des Beaux-Arts de Rouen<sup>30</sup>). L'artiste s'inspirait, avec plus de souci esthétique que d'exactitude archéologique, du *Chœur de la chapelle des capucins de la place Barberini* de François-Marius Granet, peint plus de dix ans plus tôt sous l'influence du *Génie* et des *Martyrs*.

Dans le *Génie*, Chateaubriand s'est imposé comme le conservateur du parc naturel et du musée historique de la France, chef-d'œuvre en péril depuis le saccage de la propriété ecclésiastique et de la propriété féodale : les romanciers, les érudits et les archéologues vont se charger, après lui, de préciser les perspectives, de corriger et d'enrichir les détails de cette vision d'ensemble. Mais, surtout, plusieurs générations de peintres de genre, de peintres d'histoire et de paysagistes, oublieux ou non du texte du *Génie*, vont trouver dans le sentiment des lieux, dont Chateaubriand a fait un exercice de piété, le principe de leurs recherches : ils vont faire de la France du XIX<sup>e</sup> siècle, de sa lumière, de sa mémoire, des monuments de son passé, de ses campagnes, de ses cours d'eau, de ses villes et de ses villages, une seconde patrie moderne de la peinture, qui tendra même de plus en plus ouvertement à concurrencer ou à remplacer l'Italie classique. De Valenciennes à Corot, de Flandrin à Boudin, nulle rupture : les paysagistes de l'atelier d'Ingres traitent déjà le même motif que les impressionnistes, avec des moyens différents. Il fallait qu'un grand poète eût fait aimer et vivre d'abord le motif pour que celui-ci devînt l'objet convergent d'attentions aussi diverses d'artistes aussi opposés.

Chateaubriand fit lui-même, après la vaste fresque du *Génie*, une seconde tentative de célébration du « paysage d'histoire et d'art » dans sa *Lettre de 1803 sur la campagne romaine* adressée à son ami

<sup>28</sup> Voir Marc Fumaroli, « Jalons pour une histoire littéraire du patrimoine », actes des 7<sup>es</sup> Entretiens du Patrimoine, *Science et conscience du patrimoine*, sous la direction de Pierre Nora, Paris, Fayard, Éd. du Patrimoine, 1997, pp. 112 et s.

<sup>29</sup> Voir Alice Poirier, *op. cit.*, p. 197.

<sup>30</sup> Inv. D. 833.1 (Dépôt de l'État, 1833), huile sur toile, 101 X 86, signé et daté.

Fontanes et que celui-ci publia dans le *Mercure de France*. Comme l'ancienne France chrétienne menacée de disparition, Rome aux yeux du peintre-poète est un tout, un autre chef-d'œuvre en péril, dont il importe de fixer la forme intacte par la description, pour la faire aimer et pour la sauver. L'architectonique naturelle de son site est en correspondance harmonique avec la splendeur architecturale de la cité :

Rien n'est beau, écrit-il, comme les lignes de l'horizon romain, comme la douce inclination des plans et les contours suaves et fuyants des montagnes qui le terminent. Souvent, les vallées y prennent la forme d'une arène, d'un cirque, d'un hippodrome, les coteaux y sont taillés en terrasses, comme si la main puissante des Romains avait remué toute cette terre. Une vapeur particulière, répandue dans les lointains, arrondit les objets, et fait disparaître ce qu'ils pourraient avoir de trop dur ou de trop heurté dans leurs formes. Les ombres n'y sont jamais lourdes ni noires, il n'y a pas de masse si obscure dans les rochers ou les feuillages, où il ne s'insinue toujours un peu de lumière. Une teinte singulièrement harmonieuse marie la terre, le ciel, les eaux ; toutes les surfaces, au moyen d'une gradation insensible des couleurs, s'unissent par leurs extrémités, sans qu'on puisse déterminer le point où une nuance finit et où l'autre commence. Vous avez sans doute admiré dans les paysages de Claude Lorrain cette lumière qui semble idéale et plus belle que nature. Eh ! bien, c'est la lumière de Rome<sup>31</sup>.

Cette « lecture » savante, à la fois architecturale et luministe, du cadre naturel de Rome, suppose une familiarité récente, acquise au Louvre, avec les paysages de Poussin et de Lorrain, modèles pour les peintres paysagistes contemporains : un Valenciennes, un Michallon. Chateaubriand était d'autant mieux préparé à comprendre les classiques français du « paysage historique » qu'il s'était lui-même livré à la pratique du dessin de paysage, à Londres et à Beccles, peut-être même, selon la thèse aujourd'hui contestée d'Alice Poirier, parmi des élèves de Constable et de Turner<sup>32</sup>. Il avait tiré les premières leçons de cette expérience anglaise dans une *Lettre sur les paysages* qui date de 1795<sup>33</sup>. Les « paysages » du *Génie*, dont la *Lettre* de 1803 est un supplément (*Le Génie*, et pour cause, évoquait fort peu Rome), font se croiser pour la première fois l'école anglaise et l'école française du paysage, le sentiment de la lumière de l'une, le sentiment de l'espace de l'autre.

<sup>31</sup> *Lettre à M. de Fontanes sur la campagne romaine*, dans le *Mercure de France*, 3 mars 1804, t. XV, pp. 485-509 ; *Correspondance générale*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, pp. 298 et s.

<sup>32</sup> Voir ci-dessus, note 10.

<sup>33</sup> Publiée dans le t. XXII des *Œuvres complètes* en 1828. Voir Jean-Claude Berchet, « Le bicentenaire de la lettre sur les paysages », art. cité.

Cette science de l'ecphrase paysager, cultivée par l'étude du dessin de paysage, diffère profondément du sublime primitivisme que le jeune Chateaubriand, avec une magie plastique et sonore effaçant les *Études de la Nature* de Bernardin de Saint-Pierre, faisait jaillir dans les mêmes années de ses descriptions rétrospectives de la nature américaine :

La grâce est toujours unie à la magnificence dans les scènes de la nature ; et tandis que le courant du milieu entraîne vers la mer les cadavres des pins et des chênes, on voit sur les deux courants latéraux remonter, le long des rivages, des îles flottantes de pistia et de nénuphar, dont les roses jaunes s'élèvent comme des petits pavillons. Des serpents verts, des hérons bleus, des flamants roses, de jeunes crocodiles s'embarquent passagers sur ces vaisseaux de fleurs...<sup>34</sup>.

Il avait vu le paysage par les yeux du Douanier Rousseau, avant de voir par ceux de Turner ou de Poussin.

Entre ces deux extrêmes de la perception, Chateaubriand n'a pas choisi. Il les a fait servir l'un et l'autre à son art de peintre-écrivain. Entre son voyage en Amérique (qui prolonge et approfondit ses extases adolescentes dans la forêt de Combourg, mais dont la traduction littéraire a préfiguré et précédé le récit de ses enfances bretonnes) et son retour dans le Consulat et l'Empire « néoclassiques » des années 1800-1814, il faut tenir compte de son premier voyage en Allemagne, en conscrit de l'armée des Princes. Il transporte dans son havresac son manuscrit des *Natchez*, mais il découvre, peut-être avec moins de netteté que ne le laissera entendre le récit rétrospectif des *Mémoires*, un Saint Empire encore médiéval. C'est surtout au cours de son long séjour d'exilé en Angleterre, dont on ne dira jamais assez tout ce qu'il lui doit, qu'il s'initie en profondeur à la sensibilité « gothique » à peu près ignorée des Français, et devenue outre-Manche, depuis un demi-siècle déjà, dans le sillage de deux amis, l'« amateur » Horace Walpole et le poète Thomas Gray, une des composantes les plus fécondes du goût anglais, en contrepoint (mais non en contradiction) avec un néoclassicisme dont l'Angleterre avait été aussi l'initiatrice depuis le début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Cette sensibilité « gothique », dont l'*Inquiry* de Burke sur le Sublime et le Beau

<sup>34</sup> Prologue d'*Atala*, éd. Jean-Claude Berchet, Paris, Le Livre de Poche, 1989, p. 98. Voir François Bergot, « Poussin et Chateaubriand sur les chemins de l'Arcadie », *Bulletin de la Société Chateaubriand*, année 1995, nouvelle série, n° 38, pp. 47-48.

avait été le manifeste, supposait en effet la supériorité du Sublime sur le Beau, de l'inquiétante étrangeté de la forêt sur les jardins disciplinés et doux ; elle était moins la définition d'un style historique (le XIX<sup>e</sup> siècle archéologue et érudit y pourvoira) que d'un état violent de l'âme, et des objets, naturels ou artificiels, qui peuvent le faire naître. Chateaubriand a été, pour les artistes et pour leur public français, avant tout dans *René*, l'introducteur d'une esthétique et d'un goût qui étaient entrés dans les mœurs anglaises, mais que le néoclassicisme français (et, par-dessus tout, David) avait résolument ignorés, même si la Terreur jacobine s'était montrée « gothique » dans ses actes au point de révolter les Anglais.

« L'état de nature » rousseauiste, antérieur à l'histoire, mais dont les premiers âges de la civilisation n'ont pas épuisé l'énergie native, relevait (sans que Rousseau eût jamais fait par lui-même le rapprochement) du « sublime » de Burke.

Rien de plus cruellement admirable que les héros et la vie dans les âges héroïques tels que les évoque, pour ses lecteurs tardifs, l'auteur du *Discours sur l'inégalité*. L'« archaïsme » néoclassique de David, d'abord tourné vers la Rome des premiers livres de Tite-Live, puis vers la Grèce spartiate, relève du même mouvement d'aspiration à une vigueur morale perdue.

Mais, tout aussi bien, les monuments et les tombeaux du Moyen Âge (horribles, comme les montagnes, pour le goût néoclassique), de par la charge de temps dont ils étaient investis, pouvaient transporter leurs spectateurs dans cet état violent de plaisir mêlé d'épouvante que Burke qualifiait de sublime, et que des « amateurs » aussi raffinés et cultivés qu'Horace Walpole étaient prêts à de grands sacrifices pour éprouver ou s'imaginer éprouver. L'analogie (dans deux ordres de pensée pourtant bien distincts) entre la grandeur « rousseauiste » des Anciens et le « *gothic revival* » anglais peut même être poussée plus loin : l'une et l'autre prennent le large de la « civilisation des Lumières », fille tardive et affadie de la Renaissance, et cherchent tous deux à combattre, de l'autre côté de ses arts, de ses sciences, de sa sociabilité polie, ce qu'elle dissimule de vertige et d'ennui ; l'une se plaît au contraste entre la vertu héroïque des origines et la déchéance présente, elle est néoclassique et potentiellement révolutionnaire ; l'autre se plaît à opposer la vanité des tombeaux et l'égalité devant la mort à l'optimisme progressiste des bourgeois philosophes : elle est

néogothique, conservatrice, restauratrice. Le paradoxe du « gothique » (comme d'ailleurs de « l'antique » auquel veulent revenir et Rousseau l'iconoclaste et David le peintre), c'est que ces deux attitudes d'agacement envers les arts contemporains « corrompus » sont génératrices de formes, et elles inspirent une poésie, une peinture, une sculpture, une architecture, un art des jardins, un tourisme même, qui se chargent de transformer en plaisirs renouvelables à volonté ce frisson d'épouvante et d'angoisse mélancolique qui réveille les âmes blasées par la civilisation et les visite d'émotions agréablement violentes : le frisson sacré du mystère ou celui de la vertu héroïque. Faute de cette « spiritualisation » du « mal du siècle » par les arts du sublime, la France était passée aux actes « sublimes ». Il restait en France à faire prévaloir les arts sur les actes. Ce fut pour une part essentielle l'œuvre de Chateaubriand poète.

Dans les *Natchez*, tels du moins que Chateaubriand nous a laissés les connaître, la fusion entre le sublime burkéen du « gothique » et le sublime anthropologique (et sourdement néoclassique) des sociétés sauvages selon Rousseau, était parfaite : les splendeurs vierges de la nature primitive et l'héroïsme homérique des grands chasseurs et guerriers indiens alternent, dans ce roman de jeunesse, avec des visions de tortures, de complots, de magie noire, sur fond de décadence fatale et de danse des morts. La lecture de l'*Élégie sur un cimetière de campagne* de Thomas Gray, qu'il traduisit et publia en 1795<sup>35</sup> (Horace Walpole l'avait éditée par deux fois sur les presses de Strawberry Hill, le manoir « gothique » que ce « virtuose » avait fait construire sur ses propres plans dès 1748), sa méditation du *Paradis perdu* de Milton, ont pu faire comprendre à Chateaubriand tout ce qui séparait une esthétique des émotions fortes d'une politique de la violence, et lui faire sentir que le néogothique anglais n'était pas incompatible avec le néoclassicisme fénelonien qui est le fond de son propre goût : ces deux conceptions apparemment incompatibles du plaisir des arts relèvent d'un même ordre, la spiritualisation esthétique. Toutes deux donnent au « mal du siècle » un exercice infiniment plus souhaitable que la tyrannie et la violence : elles soutiennent sa métamorphose en images.

En définitive, ce qui a donné à Chateaubriand une autorité germinale sur la poésie et sur les arts français de son siècle, c'est sa

<sup>35</sup> Voir Werner Hofmann. « L'homme est suspendu : Chateaubriand et Friedrich », dans *Chateaubriand et les arts, op. cit.*, pp. 43-56.

capacité de ne « rien négliger », pour reprendre l'expression fameuse de Poussin. Il s'est « converti » en 1799, mais il ne s'est pas renié. Les postulations contradictoires (la « polyfocalité », dirait Werner Hofmann) de ce « sauvage », si sensible au « gothique », si doué pour le « sublime », et pourtant si attaché au « Beau idéal » de Raphaël et aux harmonies féneloniennes de la *Lettre à l'Académie*, lui ont permis de se porter au centre du *Zeitgeist* du XIX<sup>e</sup> siècle commençant : séducteur décevant pour tous les goûts trop tranchés et pour toutes les écoles trop unilatérales, il a pu se montrer fécondateur et médiateur dans des directions diverses et apparemment contradictoires. Sa capacité de peintre-poète, son pouvoir quasi médiumnique de restaurer le passé dans le présent, de projeter le *nevermore* dans l'avenir, de faire sentir en même temps le néant de la vie humaine et son merveilleux chatoiement, ont fait de ce « sauvage » converti, l'interprète aussi virtuose du « gothique » échevelé que du « classique » le plus harmonieux et pudique : à la fois Apollon et Dionysos.

La réception par les poètes, les artistes et les musiciens, des *Mémoires d'Outre-tombe*, après leur publication en 1849, est encore plus difficile à établir que celle de ses œuvres publiées sous le Consulat et l'Empire. Les « Mémoires » réservent d'autant plus de surprises qu'ils sont écrits par un poète et par un peintre qui s'est imprégné de la vie des arts depuis le consulat, et qui a pu vérifier qu'elle s'accorde largement à l'interprétation que lui-même a donnée de la sensibilité française et européenne.

Cette plasticité intérieure, cette capacité d'intérioriser les extrêmes les plus opposés ou d'en proposer les médiations les plus subtiles, lui a permis de deviner, de comprendre et de faire sien même ce qu'il ne faisait qu'entrevoir. Je suis tout à fait convaincu par Werner Hofmann, lorsqu'il démontre les correspondances entre la *poésie* métaphysique du paysage dans certaines pages de Chateaubriand, et la *peinture* de paysage métaphysique de son contemporain Kaspar David Friedrich, dont pourtant il n'a (probablement) jamais eu l'occasion de voir un tableau, bien que c'eût été possible à Berlin dans la collection du roi Frédéric-Guillaume III, pendant la courte ambassade de 1821. Aux pénétrantes analyses de Werner Hofmann, je me permettrai seulement d'ajouter, pour les confirmer si faire se peut, quelques suggestions qui portent justement sur les pages des *Mémoires* consacrées à cette ambassade auprès de la cour de Prusse.

À Berlin, en 1821, Chateaubriand n'arrive pas en pays étranger, bien qu'il ne parle ni lise l'allemand. L'Europe française du XVIII<sup>e</sup> siècle a survécu dans la capitale prussienne, en dépit du cataclysme napoléonien. L'ambassadeur de Louis XVIII pourrait très bien se replier sur ces restes d'Ancien Régime. Ses interlocuteurs de la famille royale, comme les lettrés prussiens, dont plusieurs sont d'origine française, comme M. Ancelin et le poète Adalbert de Chamisso, parlent sa langue. Le poème de Chamisso sur son château natal, cité en version française dans les *Mémoires*, le reconduit à Combourg. Il est très lié à Paris avec Alexandre von Humboldt, dont le frère, Wilhelm, un grand linguiste, vit à Berlin et le reçoit. Deux lignes lui suffisent pour évoquer Auguste de Prusse, « longtemps notre prisonnier » :

Il avait voulu épouser Madame Récamier ; il possédait l'admirable portrait que Gérard avait fait d'elle et qu'elle avait échangé avec le prince pour le tableau de Corinne<sup>36</sup>.

François Gérard, autre disciple de David, a été le seul peintre, avec Girodet, pour lequel Chateaubriand ait éprouvé une véritable amitié. Il était lié avec lui depuis son séjour à Rome en 1803. Ces liens n'ont pu que se resserrer au cours de la liaison de Chateaubriand avec Natalie de Noailles : la jeune femme avait choisi Gérard pour maître, après s'être lassée du médiocre Moreau, dans l'atelier de David. Madame Récamier, très liée elle-même à Gérard<sup>37</sup>, avait donné à Auguste de Prusse son portrait par cet artiste, peint vers 1805, en échange de la *Corinne au cap Misène*, portrait idéalisé et posthume de Madame de Staël, une commande du prince au même artiste en 1819 ; Chateaubriand pouvait voir *Corinne au cap Misène* chaque jour, à l'Abbaye-au-Bois : le tableau dominait le grand salon où Madame Récamier recevait à ses côtés ; il faisait participer à cette société littéraire la Dame de Coppet disparue, chez qui Madame Récamier avait failli céder à Auguste de Prusse, et chez qui elle s'était liée pour toujours à Chateaubriand. Dans le réseau de souvenirs, de pensées mélancoliques et douces, et d'affections vivantes, que créent entre Paris et Berlin les deux tableaux échangés par Juliette et le prince Auguste, se manifeste l'une des fonctions les plus hautes et spirituelles que Chateaubriand réserve à la peinture (art chrétien par excellence selon *Le Génie*) ; il avait fait définir cette fonction par Fénelon lui-même dans le

<sup>36</sup> *Mémoires d'Outre-tombe*, éd. cit., t. II, p. 37.

<sup>37</sup> Voir Pierre-Émile Buron, *Le cœur et l'esprit de Madame de Récamier d'après sa correspondance et ses correspondants*, Combourg, Atimco, 1981, *passim*.

passage interpolé des *Natchez* publié en 1826. À l'opposé du service « civique » que se proposait David, elle est spiritualisation de la vie privée : Chateaubriand a toujours été plus sensible à *La Nouvelle Héloïse* qu'au *Contrat social* et sa religion citoyenne.

Dans le récit de l'ambassade de Berlin, il ne s'attarde pas, c'est le moins qu'on puisse dire, sur les « correspondances » qu'ont fait surgir en lui chez le prince Auguste le portrait de Madame Récamier, et la représentation de Madame de Staël qui a remplacé ce portrait dans le salon de Juliette. La légende qui entoure les modèles de ces tableaux, et tout le contexte des *Mémoires*, suppléent à tout commentaire : le laconisme du mémorialiste n'est pas indifférence à l'art, mais au contraire hommage au silence spirituellement vibrant qui émane des deux tableaux distants dans l'espace, mais associés dans le cœur d'une petite communauté méditative. Un « champ magnétique » émotionnel parcourt ce silence, et le poète n'a pas voulu le céder en pudeur au peintre : au lecteur de ressentir et d'imaginer l'implicite. Ce laconisme vaut bien une page de critique d'art, il est en lui-même tout un aperçu sur un moment d'histoire du sentiment des arts dans l'Europe romantique. On est encore loin des « intérieurs » familiers et de l'intimité attentive de Vuillard, mais le chemin est déjà tracé.

À Berlin, l'ancien lecteur de la *Lettre sur les spectacles* va assister à une représentation à l'Opéra, chef-d'œuvre de l'architecte-urbaniste-peintre-décorateur du roi Frédéric-Guillaume III, Karl-August Schinkel. Là aussi, la notation est très brève, et peut sembler très décevante à l'historien de l'art :

Je vis jouer la *Jeanne d'Arc* de Schiller : la cathédrale de Reims était parfaitement imitée<sup>38</sup>.

Chateaubriand, presque indifférent, est-il donc passé sans rien voir, sans rien savoir, à côté de Schinkel, comme il est passé à côté de Friedrich, qui collaborait durant ces mêmes années avec le metteur en scène du nouveau Berlin ? Il est probable en effet que l'ambassadeur n'a pas « étudié » le phénomène Schinkel. Mais la vision du décor de l'acte final de la *Jeanne d'Arc* de Schiller, une des réussites les plus célèbres de Schinkel décorateur, et que Schinkel peintre a fixée lui-même dans plusieurs tableaux magiques qui voisinent aujourd'hui au château de Charlottenbourg avec les

<sup>38</sup> *Mémoires d'Outre-tombe*, éd. cit., t. II, p. 45.

chefs-d'œuvre de son ami Friedrich, n'en a pas moins hanté Chateaubriand peintre et poète. Dans son récit, plus que sceptique, du sacre de Charles X à Reims, il n'approuve pas le néogothique de pacotille dont la Maison du roi avait éprouvé le besoin d'habiller l'antique cathédrale. Ce maquillage lui fait revenir en mémoire la vision que Schinkel lui avait donnée de l'église du sacre :

J'ai visité ce matin Saint-Rémi et la cathédrale décorée de papier peint. Je n'aurai eu une idée claire de ce dernier édifice que par les décorations de la *Jeanne d'Arc* de Schiller, jouée devant moi à Berlin : des machines d'opéra m'ont fait voir au bord de la Sprée ce que des machines d'opéra me cachent au bord de la Vesle<sup>39</sup>.

Le décor de Schinkel, d'une grande exactitude documentaire, atteignait au réalisme fantastique grâce à la technique des « panoramas » qu'il appliquait aux décors de théâtre : peinte « grandeur nature » et selon un point de vue idéal *di sotto* pour faire mieux embrasser de biais et d'en bas l'ensemble du monument et sa façade ajourée, la cathédrale représentée sur toile transparente était illuminée en coulisse avec une science d'éclairagiste rivalisant avec celle de l'architecte-peintre<sup>40</sup>. Chateaubriand a senti la parenté de ces recherches optiques berlinoises avec celles des auteurs de « panoramas » qu'il avait pu admirer à Paris. Il avait lui-même consacré, deux ans avant de partir en ambassade, en 1819, tout un article du *Conservateur* à comparer (*ut pictura poesis*) sa description écrite du paysage naturel et urbain de Jérusalem dans l'*Itinéraire*, au saisissant « panorama » de la Ville sainte, œuvre du peintre Pierre Prévost, qui était exposé cette année-là avec un immense succès au public parisien<sup>41</sup>. Dans le même article, Chateaubriand annonce la publication prochaine du *Voyage au Levant* d'Auguste de Forbin, son admirateur de longue date, ancien élève de David et parti à son tour sur les traces de l'auteur de l'*Itinéraire*.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>40</sup> Voir dans le recueil *Karl Friedrich Schinkel 1781-1841. The Drama of Architecture*, dir. par John Zukowsky, The Art Institute of Chicago, Wasmuth, 1994 : Kurt W. Forster, « 'Only Things that Stir the Imagination' : Schinkel as a Scenographer », pp. 18-35, et Birgit Verwiebe, « Schinkel Perspective Optical View », pp. 36-53.

<sup>41</sup> Le texte existe en deux versions. La première, parue dans *Le Conservateur* en avril 1819 (30<sup>e</sup> livraison, t. III, pp. 177 et s.), met plutôt en évidence la puissance de la parole. La seconde publiée, dans les *Mélanges littéraires des Œuvres complètes* en 1826 (pp. 502 et s.), la puissance de l'image.

De cette comparaison de 1819 aux notations successives, en 1821 et 1827, du décor de Schinkel pour la *Jeanne d'Arc* de Schiller, une réflexion se poursuit et s'approfondit. Elle avait commencé en 1795, dans *La Lettre sur les paysages*. Chateaubriand prend toute la mesure, dans le miroir du goût de son siècle, dans ses réalisations artistiques les plus novatrices (les « panoramas » ouvrent la voie au Diorama de Daguerre), de la « modernité » de ses propres techniques de descriptions, dans le choix du point de vue qui embrasse un ensemble, dans le parcours circulaire qu'il fait faire au regard, et dans le rôle dramatique principal qu'il accorde à la lumière. Le réveil de l'Européen René dans la Louisiane, au début des *Natchez*, était déjà une extase circulaire du regard qui reçoit les formes et les couleurs sur un grand « transparent » lumineux :

Les premiers objets qui s'offrirent à sa vue, en sortant d'un profond sommeil, furent la vaste coupole d'un ciel bleu où volaient quelques oiseaux, et la cime des tulipiers qui frémissaient au souffle des brises du matin. Des écureuils se jouaient dans les branches de ces beaux arbres, et des perruches sifflaient sous leurs feuilles satinées. Le visage tourné vers le dôme azuré, le jeune étranger enfonçait ses regards dans ce dôme qui lui paraissait d'une immense profondeur et transparent comme le verre<sup>42</sup>.

Cette conjonction de subjectivité et de vérité, de réalisme et de spiritualisation dont il a fait le principe de son art de décrire, il est manifestement heureux de le retrouver régnant dans l'invention plastique des artistes contemporains, et répondant au goût général de son époque. Cette éducation de la vue imaginative et de la lecture sensible du monde, à l'inverse du regard possessif et abstrait des idéologues et doctrinaires, il en a été l'un des maîtres. Il a même fait voir, comme Friedrich, l'invisible dans les replis du visible. Par-delà les divergences d'esthétique et d'école (néoclassique, néogothique) les paysagistes anglais, français et allemands partageaient les mêmes préoccupations que Chateaubriand, peintre et poète, a mises en œuvre dans son propre *Panopticon* du monde tel qu'il l'a vu.

Le récit berlinois des *Mémoires* s'achève par l'évocation du tombeau de Louise de Prusse, élevé dans le parc de Charlottenburg par son époux Frédéric-Guillaume III. La reine morte, victime des insolences de Napoléon, a été représentée dans la chapelle funéraire comme une martyre chrétienne, portrait de marbre blanc dont les

<sup>42</sup> *Les Natchez*, éd. cit., livre II, p. 81.

lignes pures s'inspirent de la *Sainte Cécile* de Maderno<sup>43</sup>. Pour la sœur de Louise, la duchesse de Cumberland, qui est devenue son amie passionnée et sa correspondante, le poète-ambassadeur a composé une sorte de *lied* dialogué<sup>44</sup>, qui est peut-être la première esquisse du sonnet mallarméen du veuvage : *Sur les bois oubliés quand passe l'hiver sombre*.

Ce n'est pas le seul cas où le poète de la mort aura contribué à faire vivre l'un des grands genres de l'art : le tombeau<sup>45</sup>. Son récit de la visite de Madame Récamier à la sépulture de Madame de Staël, à Coppet, ou celui de sa propre prière aux côtés de Léon XII devant le monument de Madame de Beaumont, qu'il a lui-même fait ériger dans l'église Saint-Louis-des-Français, à Rome, résonnent avec la description du Saint Sépulcre dans l'*Itinéraire*. Pour cet incurable « littéraire », l'art n'est pas d'abord objet de connaissance. Lié à des gestes, à des rites, à une fonction humaine et sociale, il nourrit la vie du cœur en Europe comme chez les *Natchez*.

Exclure Chateaubriand de l'histoire de l'art du XIX<sup>e</sup> siècle, ce serait comme exclure Nietzsche de l'histoire moderne de la musique. Dès son retour en France en 1800, il a compris que les arts seraient la religion d'une société sans religion, et il a confié à la beauté le soin de sauver, à sa manière, la foi. En ce sens, il est le parrain des arts, comme de la poésie, du XIX<sup>e</sup> siècle français. Son ascension littéraire a accompagné et orienté la vocation de plusieurs élèves de David : Granet, Forbin, Girodet, Gérard, Gros.

Une de ses rares commandes de poète impécunieux est allée à Gérard pour un tableau d'autel, destiné à soutenir la piété des hôtes de l'infirmerie Marie-Thérèse fondée par Madame de Chateaubriand. Cette *pala* romantique représente sainte Thérèse d'Avila<sup>46</sup>.

Surtout, son génie de poète-peintre lui a permis de comprendre, le premier parmi les Français, la nouvelle école de paysage anglais qui

<sup>43</sup> Œuvre de Christian-Daniel Rauch (Alroesen 1777 – Dresde 1857), commande de 1810. Voir J. v. Simson, *Ch.-D. Rauch. Ein Œuvrekatalog*, Berlin, 1996.

<sup>44</sup> *Mémoires d'Outre-tombe*, éd. cit., t. II, pp. 62-63.

<sup>45</sup> Voir Agnès Verlet : « Jouir du sépulcre : la sculpture funéraire dans les *Mémoires d'Outre-tombe* », dans *Chateaubriand et les Arts*, op. cit., pp. 181-197.

<sup>46</sup> Toujours conservé à l'infirmerie Marie-Thérèse à Paris. Voir le catalogue de l'exposition *De David à Delacroix*, Paris, 1974-1975, n° 70, pp. 433-436 et pl. 196.

s'inspirait d'un Claude Lorrain alors peu apprécié en France ; il lui a fait entrevoir la parenté de recherches luministes et optiques entre lui-même et l'école prussienne du paysage, où Friedrich pousse la passion de voir jusqu'à la traversée des apparences et l'épiphanie du divin. Son influence sur la peinture d'histoire, la peinture de genre, le portrait, et les différents genres de la sculpture, mais aussi sur le théâtre et la danse, reste à étudier : elle mérite de l'être avec l'esprit de finesse qui convient à un poète créateur et inspirateur d'images et dont l'œuvre a été elle-même un milieu nutritif pour les arts.

On peut lui reprocher de n'avoir pas goûté le « primitivisme » fade des Nazaréens, et surtout d'avoir gardé le silence sur Géricault et sur Delacroix. Ce qui nuit à un critique professionnel comme Delécluze et passe pour aveuglement chez lui ne peut diminuer un peintre-poète que Gautier et Baudelaire ont reconnu pour maître de l'Art romantique.

## Les titres de Chateaubriand comme emblèmes d'un destin

---

par M. Georges JACQUES

La titrologie, vocable qui risque de paraître quelque peu barbare dans une académie, constitue l'une des disciplines les plus récentes de la critique littéraire. Le titre, phrase apparemment agrammaticale, s'érige-t-il, comme le pense Claude Duchet, en « microtexte auto-suffisant », c'est-à-dire en hors-texte, ou constitue-t-il la première phrase du texte ? Il semble que chaque cas reçoive sa réponse spécifique, et Gérard Genette, esprit clair s'il en est, n'a pas voulu trancher puisqu'il a réuni sous l'expression ambiguë de *seuils* tous les éléments que l'on considère habituellement comme paratextuels. Ce qui ne manque pas d'être relativement paradoxal puisque le titre permet d'identifier une œuvre dans son individualité et en constitue, d'une certaine manière, la carte de visite. Il ne faut toutefois jamais perdre de vue que de telles marques prennent souvent place dans un environnement psycho-social et qu'elles sont donc soumises à des phénomènes de mode, et qu'enfin l'ensemble des titres d'un écrivain donné peut constituer une sorte de constellation dont les étoiles entretiennent entre elles des liens privilégiés. Ainsi en est-il dans l'univers de Chateaubriand où se tissent des réseaux qui, à première vue, devraient beaucoup au siècle des Lumières, ce siècle qui aimait que les genres littéraires s'affichent comme tels.

Essai sur les révolutions

Atala ou les Amours de deux sauvages dans le désert

Génie du christianisme ou beautés de la religion chrétienne

Lettre à M. de Fontanes sur la campagne romaine

Les Martyrs ou le Triomphe de la religion chrétienne  
Les Aventures du dernier Abencérage  
Itinéraire de Paris à Jérusalem  
Voyage en Amérique  
Études historiques  
Essai sur la littérature anglaise  
Vie de Rancé  
Mémoires d'outre-tombe

*Essai, amours, beautés, lettre, triomphe, aventures, itinéraire, voyage, études, vie, mémoires.*

On remarquera que nous avons laissé de côté deux titres essentiels : *René* et *Les Natchez*. Nous y reviendrons. La liste obtenue a-t-elle un caractère exceptionnel ? Certainement pas à première vue puisqu'il suffit de faire le même relevé pour Rousseau, ce qui donnera au moins : *Discours, lettres, confessions, dialogues, rêveries*. Il y a toutefois, nous semble-t-il, une différence essentielle qui réside dans la courbe dessinée par les différents termes. Jusqu'à la parution des *Martyrs*, on assiste à l'irrésistible ascension d'un écrivain s'abritant, ce qui n'exclut pas la sincérité, derrière les beautés du christianisme et les martyrs de la foi pour proclamer son propre génie et son triomphe personnel. Mais, à partir des années 1809-1811, une cassure semble s'être produite, qui correspond à l'exécution du cousin germain de l'écrivain et à l'élection à l'Académie française, élection qui ne débouchera pas pour autant sur la traditionnelle réception puisque Chateaubriand refusera d'apporter à son discours les corrections exigées par la censure impériale. Il faut dire que l'éloge de Marie-Joseph Chénier devait constituer pour l'auteur de l'*Essai sur les révolutions* un exercice de haute voltige. Le voyage en Terre Sainte correspond bien au démarrage d'une période de transition durant laquelle il s'est bien sûr agi d'aller chercher des images et des décors pour *Les Martyrs* comme l'affirmera la préface de l'*Itinéraire* dans sa première édition, mais la publication séparée de cet *Itinéraire* ne se justifie vraiment que par un changement radical de perspective dont on peut voir comme la mise en abyme au moment où le voyageur passe de Grèce en Turquie :

Je changeais de théâtre : les îles que j'allais traverser étaient, dans l'antiquité, une espèce de pont jeté sur la mer pour joindre la Grèce d'Asie à la véritable Grèce<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> François-René de Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*. Avant-propos de Pierre Clarac, introduction de Fernand Letessier. Paris, Les Productions de Paris, 1963, p. 141.

Or, on le sait, le théâtre que Chateaubriand préfère, c'est celui où se déroule le spectacle de sa propre vie, et jusque dans les pages où s'esquissent les portraits des célébrités du temps, l'écrivain lui-même constitue toujours la matière principale, à la manière dont les portraits de Richelieu et de Mazarin par le cardinal de Retz nous en apprennent presque davantage sur l'auteur des *Mémoires* que sur les deux ministres. Telle confiance faite plus tard au comte de Marcellus crée ainsi une correspondance étroite entre la faveur que Chateaubriand accorde à ses œuvres les plus importantes et leur réception par le public :

De mes trois principaux ouvrages, le moins bien fait, le *Génie du christianisme*, me fit le plus d'honneur ; *Les Martyrs*, le plus perfectionné, ajoutèrent peu à ma faveur auprès du public ; *l'Itinéraire*, qui me coûta le moins de peine et qui pourtant est resté mon favori, eut beaucoup plus de succès<sup>2</sup>.

Tout ne sera plus désormais que retours en arrière, y compris pour le *Voyage en Amérique*, la seule démarche se ramenant dorénavant à se pencher sur *son* passé, même lorsqu'il s'agit de retracer l'existence du réformateur de la Trappe. Geste ascétique sans nul doute, mais à propos duquel Henri Guillemin, se faisant une fois de plus l'avocat du diable, rappelle que « à vingt reprises, [l'auteur] intervient dans sa narration pour s'y mettre lui-même en scène<sup>3</sup> », créant le génial « bric-à-brac » où Sainte-Beuve circulera avec ravissement<sup>4</sup>, tandis que Julien Gracq y captera les messages venus d'une autre planète, celle peut-être où, toujours selon Guillemin, s'éveillera bientôt Rimbaud. À ce stade, il ne restera plus à l'écrivain qu'à apporter quelques modifications aux *Mémoires d'outre-tombe*. Mais c'est précisément dans cet ultime grand œuvre que se reconcentreront, que se recentreront également les concepts révélés par les titres précédents : essai, amours, beautés, lettre, triomphe, itinéraire, voyage, études, vie. C'est là que toute la carrière, y compris dans son acception de champ, d'arène, prendra enfin sens, puisque cette œuvre se veut ultime et même posthume.

Seul le terme de *Mémoires*, qui reprend implicitement tous les autres, va permettre de fixer le rapport de Chateaubriand à tout le reste, à l'Histoire notamment, y compris celle du mouvement

---

<sup>2</sup> Propos rapportés par F. Letessier dans l'introduction à l'édition citée de *l'Itinéraire*, pp. 17-18.

<sup>3</sup> Cf. *Vie de Rancé*. Paris, Club français du livre, 1969, p. XIV.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. XXI.

romantique qui, loin de prendre fin, a mystérieusement atteint un pic au moment même où, par la grâce de la Mort, les *Mémoires* deviennent d'*outré-tombe*, une mort qui, depuis longtemps, faisait l'objet d'une fantasmagorique mise en scène. En 1822 déjà, ne lit-on pas lors d'une visite nocturne à l'abbaye de Westminster :

à l'exemple de Charles-Quint, je m'habituais à mon enterrement<sup>5</sup> ?

Réaction normale de la part de quelqu'un qui se demande :

Pourquoi ai-je survécu au siècle et aux hommes à qui j'appartenais par la date de ma vie<sup>6</sup> ?

mais également paradoxale de la part d'un homme qui déclare au seuil même des *Mémoires* :

J'ai rencontré presque tous les hommes qui ont joué de mon temps un rôle grand ou petit à l'étranger et dans ma patrie [...] <sup>7</sup>.

Évoquer la parution de l'œuvre qui assurera sa notoriété revient d'ailleurs à saluer une ère nouvelle :

[le *Génie*] est venu juste et à son moment. Par cette raison, il m'a fait prendre place à l'une de ces époques historiques qui, mêlant un individu aux choses, contraignent à se souvenir de lui<sup>8</sup>.

ou, plus simplement : « Napoléon était de mon âge<sup>9</sup> ». Sans doute, celui qui rougirait de « se montrer entre Byron et Jean-Jacques, sans savoir ce [qu'il sera] dans la postérité [...] <sup>10</sup> » estime-t-il avoir appartenu à une génération de géants « en comparaison de la société de cirons qui s'est engendrée » en 1830<sup>11</sup> (charmant, entre parenthèses, pour la grande génération romantique !), peut-être parce que, chez lui au moins, après les essais, amours, beautés et triomphes divers, l'itinéraire s'est définitivement réorienté :

---

Plusieurs écrivains de nos jours ont la manie de dédaigner leur talent littéraire

<sup>5</sup> *Mémoires d'outré-tombe*. Édition intégrale et critique établie par Maurice Levaillant. Paris, Flammarion, 1949, 4 vol., tome I, p. 474.

<sup>6</sup> *Ibid.*, tome II, p. 716.

<sup>7</sup> *Ibid.*, tome I, p. 2.

<sup>8</sup> *Ibid.*, tome II, p. 50.

<sup>9</sup> *Ibid.*, tome II, p. 383.

<sup>10</sup> *Ibid.*, tome IV, p. 379.

<sup>11</sup> *Ibid.*, tome III, p. 3.

pour suivre leur talent politique, l'estimant fort au-dessus du premier. Grâce à Dieu, l'instinct contrarié me domine [...] <sup>12</sup>.

La modestie du mémorialiste (« Que le passé d'un homme est étroit et court, à côté du vaste présent des peuples et de leur avenir immense <sup>13</sup> ! ») n'est jamais que de courte durée. Ainsi, lorsque l'Enchanteur est reçu avec tous les honneurs, en 1833, dans les salons vénitiens :

Les personnes qui me connaissent sauront si j'étais à l'aise, exposé comme un Saint-Sacrement au milieu des regards fixés sur mes rayons <sup>14</sup>.

S'il feint de regretter ce portrait de l'artiste en ostension, il est probablement plus sincère lorsqu'il écrit à moins de cent pages de sa conclusion :

Prêt à terminer mes recueils, faisant la revue autour de moi, j'aperçois des femmes que j'ai involontairement oubliées ; anges groupés au bas de mon tableau, elles sont appuyées sur la bordure pour regarder la fin de ma vie <sup>15</sup>.

Mais cette sincérité n'est-elle pas également lucidité, celle qui du tableau d'une vie fait la fresque de toute une époque ? Ce qui frappe à la lecture des *Mémoires*, ce n'est pas seulement la manière dont Chateaubriand devient la figure emblématique du demi-siècle, mais surtout peut-être le fait que la postérité a ratifié, éventuellement sans s'en rendre compte, cette façon de voir.

Dès les premières pages, l'écrivain ramasse en trois rôles certaines fonctions parmi les plus essentielles de l'homme romantique :

J'ai porté le mousquet du soldat, le bâton du voyageur, le bourdon du pèlerin [...] <sup>16</sup>.

Parlant de son « délire » des années 1784-86, il concentre par ailleurs en quatre chapitres (les n<sup>os</sup> 12 à 15 du livre troisième) tout ce qui — occupations et chimères, joies de l'automne, incantation, tentation — s'ordonnera bientôt en mal du siècle, mais il tente aussi de concilier les esthétiques extrêmes, comme Goethe le fit au même

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, tome III, p. 573.

<sup>13</sup> *Ibid.*, tome I, p. 93.

<sup>14</sup> *Ibid.*, tome IV, p. 398.

<sup>15</sup> *Ibid.*, tome IV, p. 574.

<sup>16</sup> *Ibid.*, tome I, p. 3.

moment. Ainsi, commentant les pages passionnées de sa sœur Lucile, il y salue le « mélange du génie grec et du génie germanique<sup>17</sup> ».

Il détermine également le comput d'une ère nouvelle :

Passe maintenant, lecteur ; franchis le fleuve de sang qui sépare à jamais le vieux monde dont tu sors, du monde nouveau à l'entrée duquel tu mourras<sup>18</sup>,

même s'il eût préféré une autre date que 89 pour lancer sa périodisation. Ainsi convoque-t-il à propos de *René* les grandes figures du préromantisme, Rousseau et l'auteur de *Werther* en tête<sup>19</sup>, alors que certains paysages américains lui font retrouver les envolées de Volney :

on croirait voir les débris d'une cité dans les déserts de l'Asie : pompeux monuments qui, avant leur chute, dominaient les bois, et qui portent maintenant des forêts sur leurs combles écroulés<sup>20</sup>.

Mais il trouve aussi d'instinct, en 1838, les mêmes termes que Stendhal qui, de son côté, est en train de dicter *La Chartreuse de Parme* :

Milan était occupé par nos troupes ; on achevait d'abattre le château, témoin des guerres du Moyen Âge.

L'armée française s'établissait comme une colonie militaire, dans les plaines de la Lombardie<sup>21</sup>,

de même qu'un passage du *Journal de route* de 1828 annonce le ton du Musset de *La Confession d'un enfant du siècle* qui ne paraîtra qu'en 1836 :

[...] je m'aperçois moins du rapetissé de la société actuelle lorsque je me trouve seul. Laissé à la solitude dans laquelle Bonaparte a laissé le monde, j'entends à peine les générations débiles qui passent et vagissent au bord du désert<sup>22</sup>,

sans compter une ironie déjà toute flaubertienne dans telle diatribe contre les partisans du duc Decazes :

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, tome I, p. 131.

<sup>18</sup> *Ibid.*, tome I, p. 227.

<sup>19</sup> *Ibid.*, tome II, p. 39.

<sup>20</sup> *Ibid.*, tome I, p. 344.

<sup>21</sup> *Ibid.*, tome II, p. 86.

<sup>22</sup> *Ibid.*, tome III, p. 424.

Dans la société démocratique, bavardez de libertés, déclarez que vous voyez la marche du genre humain et l'avenir des choses, en ajoutant à vos discours quelques croix d'honneur, et vous êtes sûr de votre place [...]»<sup>23</sup>.

Si Chateaubriand parvient ainsi à faire de son œuvre un microcosme de l'époque, autrement dit s'il domine les choses sans y être inféodé, c'est qu'il a gardé sa dignité :

J'étais destiné à devenir l'historien de hauts personnages : ils ont défilé devant moi, sans que je me sois appendu à leur manteau pour me faire traîner avec eux à la postérité<sup>24</sup>.

Comme le fera bientôt Hugo, à qui il avait servi de modèle dès le départ (« Chateaubriand ou rien »), il sait rompre courageusement tous les ponts lorsque la fidélité à soi-même l'exige ; c'est le cas après son intervention d'août 1830 à la Chambre des pairs en faveur du duc de Bordeaux :

j'abandonnai, en secouant la poussière de mes pieds, ce palais des trahisons où je ne rentrerai de ma vie<sup>25</sup>.

Aussi est-il un moment où seule la gloire posthume peut encore être recherchée. Un des éléments qui le poussèrent à parler désormais depuis « outre-tombe » ne transparait-il pas dans ce passage du discours de réception à l'Académie ratifié par Napoléon :

Privé de la lumière du ciel, [Milton] se créa une nouvelle terre, un nouveau soleil, et sortit, pour ainsi dire, d'un monde où il n'avait vu que des malheurs et des crimes<sup>26</sup> ?

La hauteur de vue contribue à renforcer encore la lucidité. De qui l'écrivain cite-t-il les avis à propos de Bonaparte, prouvant ainsi qu'il a reconnu la plupart des grands contemporains ? Marie-Joseph Chénier, M<sup>me</sup> de Staël, Benjamin Constant, Béranger, Paul-Louis Courier, Lamartine, Latouche, Hugo, Byron<sup>27</sup>. Inutile de préciser qu'ils n'appartiennent pas tous à son bord idéologique, mais il salue dans son époque, et chez ceux qui la font, une forme d'exaltation :

Les moments de crise produisent un redoublement de vie chez les hommes.

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, tome III, p. 12.

<sup>24</sup> *Ibid.*, tome I, p. 245.

<sup>25</sup> *Ibid.*, tome III, p. 710.

<sup>26</sup> *Ibid.*, tome II, p. 277.

<sup>27</sup> *Ibid.*, tome II, pp. 528-532.

Dans une société qui se dissout et se recompose, la lutte des deux génies, le choc du passé et de l'avenir, le mélange des mœurs anciennes et des mœurs nouvelles, forment une combinaison transitoire qui ne laisse pas un moment d'ennui<sup>28</sup>.

Une exaltation n'empêchant pas de repérer les couches successives qui finiront par constituer le romantisme, ce qu'on peut lire en filigrane dans ces lignes de 1822 à propos de l'ancien voyage en Amérique où se laisse deviner la prescience que Chateaubriand avait du rôle des défricheurs :

On a remarqué que les colons sont souvent précédés dans les bois par des abeilles : avant-garde des laboureurs, elles sont le symbole de l'industrie et de la civilisation qu'elles annoncent<sup>29</sup>.

Et le même type de métaphore réapparaît au bout d'une quinzaine d'années :

Le heurt que le *Génie du christianisme* donna aux esprits, fit sortir le dix-huitième siècle de l'ornière, et le jeta pour jamais hors de sa voie<sup>30</sup>.

Déclaration moins orgueilleuse qu'on pourrait le croire, puisque, dans le même contexte, l'auteur du *Génie* cite un article qu'il avait consacré à Bonald en 1802 et où c'était un ensemble plus vaste qui était convoqué :

La littérature française [...] va changer de face ; avec la Révolution, vont naître d'autres pensées, d'autres vues des choses et des hommes<sup>31</sup>.

Mais les *Mémoires* ne se contentent pas de baliser le terrain ; ils l'arparent au sens restreint du terme, les titres et les œuvres devenant non seulement emblématiques d'une destinée individuelle, mais aussi d'un sort commun. Si on y lit :

L'*Essai* offre le compendium de mon existence, comme poète, moraliste, publiciste et politique<sup>32</sup>,

le récit de la tempête qui assaillit Chateaubriand et ses compagnons

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, tome I, p. 248.

<sup>29</sup> *Ibid.*, tome I, p. 320.

<sup>30</sup> *Ibid.*, tome II, p. 43.

<sup>31</sup> *Ibid.*, tome II, p. 60. Notons néanmoins ailleurs une réaction de pure vanité : « J'ai fixé l'époque d'une révolution dans les lettres [...] » (tome III, p. 720).

<sup>32</sup> *Ibid.*, tome I, p. 505.

à leur retour en Europe se présente comme la mise en abyme de la situation de la France et de l'évolution parallèle de l'œuvre du jeune prodige, la succession de l'ouragan et du cantique à la Vierge, autrement dit de *l'Essai sur les révolutions* et des *Beautés de la religion*, débouchant sur *Les Amours* de « deux sauvages d'une espèce inconnue : Chactas et Atala<sup>33</sup> ». L'écrivain entend bien préserver son originalité, puisqu'il stigmatise ceux qui ont imité *René* (comme aussi *Childe-Harold* de Byron)<sup>34</sup> en lui donnant une universalité qu'il n'avait pas, comme il refusera toute responsabilité dans la manie du gothique qui envahit l'Europe artistique<sup>35</sup>. Il confère aussi à son œuvre, comme Balzac le fait d'ailleurs au même moment, une symbolique d'ordre topographique :

En se promenant au milieu de ces *Mémoires*, dans les détours de la Basilique que je me hâte d'achever, [M<sup>me</sup> Récamier] pourra rencontrer la chapelle qu'ici je lui dédie<sup>36</sup>.

Une topographie qui, parce que l'œuvre sera volontairement posthume, débouchera sur une clôture définitive :

[...] j'achève ma cause comme je la commençai. Le cercle de mes jours qui se ferme, me ramène au point de départ [...]. Qui sait ? peut-être retrouverai-je d'étape en étape les rêveries de ma jeunesse<sup>37</sup> ?

Jamais ne se seront rejointes à un tel degré la vie et l'écriture, ce qui explique certaines déclarations de la *Préface testamentaire* datée du 1<sup>er</sup> décembre 1833 :

J'ai fait de l'histoire, et je pouvais l'écrire<sup>38</sup>.

Des auteurs modernes français de ma date, je suis quasi le seul dont la vie ressemble à ses ouvrages [...]<sup>39</sup>.

Et même lorsqu'il s'agit de retracer les grandes lignes de l'histoire de Saint-Malo, la ville natale, les métaphores qui naissent sous la

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, tome I, pp. 382-385.

<sup>34</sup> *Ibid.*, tome II, p. 40.

<sup>35</sup> *Ibid.*, tome II, p. 45.

<sup>36</sup> *Ibid.*, tome III, p. 418.

<sup>37</sup> *Ibid.*, tome IV, p. 3. Cf. aussi à propos d'une visite de M<sup>me</sup> Récamier à Coppet en 1832 : « c'était comme une répétition de la scène qui j'ai peinte dans *René* » (*ibid.*, tome IV, p. 146).

<sup>38</sup> *Ibid.*, tome I, p. 3.

<sup>39</sup> *Ibid.*, tome I, p. 4.

plume de Chateaubriand sont celles qui renvoient à la matérialité de l'écriture :

Les événements effacent les événements ; inscriptions gravées sur d'autres inscriptions, ils font des pages de l'histoire des palimpsestes<sup>40</sup>.

Pour celui qui s'était « établi au milieu de [s]es souvenirs comme dans une grande bibliothèque<sup>41</sup> », la succession de ses œuvres était nécessairement emblématique de sa destinée, ce qui indique pourquoi, le 4 juillet 1848, la boîte contenant les *Mémoires* se trouvait au pied du lit de mort de l'écrivain.

Ce qui explique aussi pourquoi, avec son sens inné des ressources de la titrologie, Jean d'Ormesson intitule le roman de 1980 qui peut passer notamment pour « un aperçu de la carrière de Chateaubriand<sup>42</sup> » : *Dieu, sa vie, son œuvre*. Formulation aussi conventionnelle qu'effrontée, annonçant la désinvolture de *Presque rien sur presque tout*, roman de 1996 qui se veut un écho de l'histoire universelle. Peut-être plus que dans *Mon dernier rêve sera pour vous, une biographie sentimentale de Chateaubriand* (1982), d'Ormesson est, dans *Dieu, sa vie, son œuvre*, proche de ce qui fait l'essentiel de l'Enchanteur ; par exemple :

Les *Mémoires d'outre-tombe* font [...] de Chateaubriand, de sa vie, de son œuvre, un de ces moments qui marquent le mieux, à travers le temps, avec un peu de solennité mais avec charme et grandeur, le passage des hommes et de leur rumeur<sup>43</sup>.

ou encore :

Immédiatement après son style et l'usage qu'il faisait des mots, ce qu'il y a peut-être de plus admirable chez Chateaubriand, c'est son art de tricoter ensemble la vie privée et l'histoire<sup>44</sup>.

Et Jean d'Ormesson d'opposer Joseph Joubert, « un égoïste qui ne s'occupait que des autres<sup>45</sup> », à Chateaubriand qui « n'écrivait que

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, tome I, p. 48.

<sup>41</sup> Cité par Maurice Levailant dans son « Introduction » aux *Mémoires d'outre-tombe*, éd. citée, p. XIV.

<sup>42</sup> Jean d'Ormesson, *Dieu, sa vie, son œuvre*. Paris, Gallimard, 1980, quatrième de couverture.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 414.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 358.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 180.

pour les autres et [...] ne vivait que pour lui<sup>46</sup> ». Mais ce que celui-ci apercevait dans le miroir, « c'était une de ces vies d'hommes qui constituent l'histoire du monde<sup>47</sup> ». Le romancier contemporain n'hésite pas à réduire Dieu même, dans la confusion qu'il crée entre lui et un écrivain génial, lorsqu'il propose une vision bien personnelle de la Genèse : « Dieu se mit à penser<sup>48</sup> », mais ne précise-t-il pas plus loin : « il faut bien traduire dans notre langage humain, dérisoire et limité, l'ordre éternel de Dieu<sup>49</sup> » ? Ce qu'il s'agit précisément de faire passer comme message, c'est que l'homme ne peut pas se passer d'histoire. On sait quelle était la devise de Pauline de Beaumont : « Un rien m'agite ; rien ne m'ébranle ». Chateaubriand l'a faite sienne. Être l'écho sonore sans se laisser atteindre dans son intégrité. N'est-ce pas là ce qui exaspérait Sartre au point de le pousser à aller se soulager de la manière que l'on sait sur la tombe du Grand Bé ? L'auteur de *La Nausée* n'aurait sans doute guère apprécié la virtuosité avec laquelle Jean d'Ormesson arrive à faire passer Hortense Allart pour la fille du lieutenant Robert de *La Chartreuse de Parme*, voire celle de Stendhal lui-même, qui deviendrait le « beau-père de la main gauche » de Chateaubriand<sup>50</sup>. On sait à quel point l'auteur de *La Gloire de l'Empire* peut accumuler les documents imaginaires, constitutifs de fausses preuves, mais aussi que les héros de roman, « s'ils n'ont jamais vu le jour », « auraient pu, et presque dû, apparaître dans ce monde et nous sommes très capables de les faire vivre en nous et de les faire accéder à une espèce de réalité délirante et abstraite<sup>51</sup> ».

*Essai, amours, beautés, lettre, triomphe, aventures, itinéraire, voyage, études, vie, mémoires.* Il y manque *René* et *Les Natchez*. Sans doute parce qu'on y trouve, même sous les apparences de l'exotisme, la plus profonde sincérité. Le frère d'Amélie, c'est Chateaubriand ; mais Chactas, le descendant des Natchez, le converti, c'est également Chateaubriand. Dans ces deux œuvres, il n'est donc plus nécessaire de passer par le truchement des genres littéraires hérités du XVIII<sup>e</sup> siècle. La vie et l'écriture s'y trouvent déjà en parfaite conjointure.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 250.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>50</sup> *Ibid.*, pp. 125, 128-129.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 313.

Si les pistes sont brouillées, c'est qu'il existe un continuel décalage entre les dates de conception des œuvres et celles de leur écriture. L'œuvre « documentaire » qu'est l'*Itinéraire* paraît après la fiction des *Martyrs*. Le *Voyage en Amérique*, *Les Natchez* et *Les Aventures du dernier Abencérage* finissent par être édités avec un retard de quinze, voire vingt-cinq années. Si la cassure essentielle semble bien s'être produite dans les années 1809 à 1811, les aléas de parution bousculent la linéarité et installent un désordre que seuls les *Mémoires* viendront corriger non sans qu'on soit passé par l'ascèse suprême de la *Vie de Rancé*, la plus intelligente pénitence jamais imposée à un écrivain chrétien, celle qui consiste paradoxalement à dire le silence.

Le lecteur n'aura plus droit, après la mort du mémorialiste, qu'à un message venu d'au-delà des océans et du temps. Le romantisme pourra, au moins jusqu'à la fin du siècle, évoluer selon les avatars que l'on connaît. Au jour des funérailles à Saint-Malo, on chantera la romance du chevalier Lautrec « Combien j'ai douce souvenance » et, pour jamais, une destinée sera fixée dans la fidélité à soi, celle du *dernier Abencérage*.

## Chateaubriand et les Cent-Jours : pensée et action

---

par M. Jean-Paul CLÉMENT

Le 4 avril 1814, alors que les alliés entrent dans Paris, Chateaubriand publie une brochure à laquelle il avait travaillé de longue main et non sans danger : *De Buonaparte et des Bourbons*.

Ce pamphlet virulent ne poursuivait qu'un seul but : « abattre l'idole », selon ses propres termes. Le 4 avril 1814 est un jour de vengeance ; Chateaubriand entre dans la lice politique « le glaive et la torche à la main » et stigmatise à l'envi toutes les saturnales d'une pseudo-royauté : Napoléon est un oppresseur de nos libertés ; avec lui, les crimes, l'oppression et l'esclavage auraient marché d'un pas égal avec la folie. L'Empereur est une sorte de Brinvilliers lorsqu'il laisse empoisonner les survivants de Jaffa ; un cynique lorsqu'il abandonne les plaines glacées de la Russie et s'assoit au coin d'un bon feu aux Tuileries en se frottant les mains : « Il fait meilleur ici que sur les bords de la Bérézina » ; Napoléon-Sade aussi : « Il n'aimerait pas même le cri d'un grand crime si ce crime n'était pas son ouvrage » ; Napoléon-Alexandre : du fracas de ses conquêtes, il ne subsiste rien, tout est retourné à la « stérilité des déserts » ; Napoléon-Néron jugé par Chateaubriand-Tacite lorsque celui-ci examine sur un mode plus tempéré les erreurs majeures du conquérant : le Blocus continental, la guerre d'Espagne, l'enlèvement du pape ; mais aussi Napoléon-phénix, car Chateaubriand se méfie, pressent qu'il renaîtra un jour de ses cendres : « Il méditera en silence sa vengeance : tout à coup, après un an ou deux de repos, écrit-il avec une prémonition extraordinaire, [...] il nous appellera aux armes [...] franchira les places de sûreté [...] ».

En face d'un Napoléon déchu mais laissant les hommes dans une « agitation prophétique d'une rénovation de la terre » – la formule est beaucoup plus tardive –, Chateaubriand élevait dans la seconde partie de sa brochure un piédestal aux descendants d'Henri IV, princes obscurs presque oubliés après vingt-deux ans d'exil. Les relations de Chateaubriand et de la légitimité, traversées d'amour et de haine mais cimentées par la poésie de l'honneur et de la fidélité, commençaient.

De ce pamphlet, que reste-t-il lorsqu'on écarte la poussière du temps ? Un texte étrange, sorte de chef-d'œuvre diplomatique d'une violence torrentielle qui l'apparente aux *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné et préfigure le Victor Hugo des *Châtiments*, bâti autour de la figure prométhéenne, horrible et fascinante, singulière et universelle, du tyran tel qu'en lui-même.

Les Bourbons restaurés, Louis XVIII rétabli sur le trône, la Restauration ne sera point ce qu'avaient imaginé les fidèles restés à Hartwell autour de Louis XVIII, c'est-à-dire la victoire éclatante des anciens principes conservés en exil. Louis XVIII devra composer avec les intérêts « illégitimes » que la Révolution avait créés. C'est au moment de son triomphe apparent que la contre-révolution pourra mesurer son importance. Louis XVIII proclame dans sa *Déclaration de Saint-Ouen*, du 2 mai 1814, sa résolution d'adopter une constitution libérale et, ayant écarté l'impudente constitution fabriquée par le Sénat et qui rappelait Louis au nom de la souveraineté nationale, octroie une Charte qui, pour Chateaubriand, deviendra « l'arche sainte », la dame pour laquelle on doit se jeter dans les flammes pour la défendre. Louis XVIII acceptait sous bénéfice d'inventaire l'héritage de la Révolution refaçoné par Napoléon, c'est-à-dire un nouveau régime de la société civile, un nouveau système des institutions administratives, judiciaires, ecclésiastiques, civiles et sociales : tout ce que Taine, qui ne l'aime pas mais qui l'a magistralement analysé, appelle le « régime moderne ».

Cette période de la première Restauration, Chateaubriand l'a rendue avec vivacité et cocasserie, se moquant de la « flexibilité du caractère français » et ne ménageant pas les sénateurs qui après avoir encensé l'Empereur pendant des années avaient voté sans aucun scrupule sa déchéance : « Il y a des temps où l'on ne doit dépenser le mépris qu'avec économie, à cause du grand nombre de nécessaires [...] », écrit-il dans les *Mémoires d'outre-tombe*. De son côté, Beugnot parle pour caractériser la première Restauration d'« anarchie débonnaire ».

Mais, au-delà de l'écume du temps, Chateaubriand perçoit l'originalité de ce moment de l'histoire. Il écrit : « La liberté, qui était au fond de cette époque, faisait vivre ensemble ce qui semblait au premier coup d'œil ne pas devoir vivre ; mais on avait peine à reconnaître cette liberté parce qu'elle portait les couleurs de l'ancienne monarchie et du despotisme impérial. Chacun aussi savait mal le langage constitutionnel ; les royalistes faisaient des fautes grossières en parlant de la Charte ; les impérialistes en étaient encore moins instruits ; les conventionnels, devenus tour à tour comtes, barons, sénateurs de Napoléon et pairs de Louis XVIII, retombaient tantôt dans le dialecte républicain qu'ils avaient presque oublié, tantôt dans l'idiome de l'absolutisme qu'ils avaient appris à fond. Des lieutenants généraux étaient promus à la garde des lièvres. On entendait des aides de camp du dernier tyran militaire discuter de la liberté inviolable des peuples, et des régicides soutenir le dogme sacré de la légitimité <sup>1</sup>. »

En vérité, on complotait à l'envi : si la reine Hortense était reçue aux Tuileries, si Madame Mère ne se décidait pas à quitter Paris, les petits journaux antidynastiques – *Le Nain jaune* – préparaient l'opinion au retour du grand « délinquant en gloire », des caricatures circulaient annonçant le retour de l'Empereur. « On ne se cachait plus, raconte Chateaubriand dans les *Mémoires d'outre-tombe* à propos des signes avant-coureurs du retour de l'île d'Elbe ; [...] on voyait des aigles rentrer par les fenêtres du château des Tuileries, d'où sortait par les portes un troupeau de dindons ; le *Nain jaune* ou *vert* parlait de plumes de cane<sup>2</sup> » – les aigles impériales chassant les dindons, traditionnellement symboles de bêtise prétentieuse et dévolus, depuis la Révolution, à la représentation des courtisans. Par jeu de mots convenu, *cane*, a-t-on pensé après coup, aurait indiqué aux fidèles, chargés de préparer le terrain à Napoléon, un prochain débarquement à *Cannes*.

C'est alors que Carnot, le conventionnel régicide, glorieux organisateur de la Victoire en 1793, ose écrire sous le manteau une *Lettre au Roi*, véritable pamphlet antidynastique. Chateaubriand y répond dans ses *Réflexions politiques*, où cet Enchanteur qu'on a trop tendance à confiner dans le monde chimérique du « vague des

<sup>1</sup> *Mémoires d'outre-tombe*, éd. Jean-Paul Clément, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 1998, livre XXII, chapitre 22, t. I, p. 1385.

<sup>2</sup> *Ibid.*, livre XXII, chapitre 26, t. I, p. 1404.

passions », tant on est séduit par les ensorcellements de son style, se révèle l'homme des réalités.

Chateaubriand développe sa réflexion en reprenant une idée qui lui est chère : celle de l'infinie mobilité des choses humaines. Dans *l'Essai sur les révolutions*, écrit en exil en Angleterre en 1797, il écrivait : « Chaque âge est un fleuve, qui nous entraîne selon le penchant des destinées quand nous nous y abandonnons [...] Les uns [...] l'ont traversé avec impétuosité [...]. Les autres sont demeurés de ce côté-ci sans vouloir s'embarquer. [...] Ainsi, les premiers nous transportent loin de nous dans des perfections imaginaires, en nous faisant devancer notre âge ; les seconds nous retiennent en arrière, refusent de s'éclairer, et veulent rester les hommes du quatorzième siècle en 1796<sup>3</sup>. » La Révolution a jeté à bas un édifice vénérable – l'Ancien Régime – ou plutôt en a dispersé les ruines (car, affirmera Chateaubriand dès 1818, la Révolution était achevée lorsqu'elle commença). Chateaubriand en conserve la nostalgie, sans nul doute ; mais son désir ardent d'être « de son siècle », joint à l'ambition de se tailler une grande place dans l'État, le conduit à réfuter le point de vue des contre-révolutionnaires. Pure imagination qu'une *restitutio in integrum*. « Il faut partir du point où l'on est arrivé », écrit-il avec réalisme. Déjà, dans sa brochure *De l'état de la France au 4 octobre 1814*, il plaidait pour cette réconciliation, sans en celer les difficultés : « D'ailleurs, toutes les traces d'une révolution de vingt-cinq années peuvent-elles être effacées dans l'espace de six mois ? À la mort d'Henri IV, il se trouva encore de vieux ligueurs qui applaudirent au parricide de Ravallac. Il faut donc nous attendre à voir encore longtemps, et peut-être toute notre vie, les opinions des Français partagées sur une foule d'objets : les uns détester ce que les autres aimeront ; ceux-ci vanter, ceux-là dénigrer le gouvernement<sup>4</sup>. »

Et, dans l'hypothèse chimérique du retour à 1789, quelle monarchie conviendrait-il de restaurer, celle de Charlemagne remise à la mode par l'abbé de Mably ? l'État absolu louis-quatorzien ou celui de son héritier Louis XVI, épuré des abus ? Vains propos, car, nous rappelle Chateaubriand tant en 1797 qu'en 1814 avec un sain et vigoureux bon sens, « [...] il faut, dans la vie, partir du point où l'on

<sup>3</sup> *Essai sur les révolutions*, Introduction, éd. Maurice Regard, Paris, Gallimard, Pléiade, 1978, p. 42-43.

<sup>4</sup> *De l'état de la France au 4 octobre 1814*, in *Œuvres complètes*, éd. Ladvoat, t. XXIV, p. 89.

est arrivé. Un fait est un fait. Que le gouvernement détruit fût excellent ou mauvais, il est détruit [...] <sup>5</sup>. »

Chateaubriand considère l'histoire comme un héritage, constamment revivifié, jamais perdu, sans cesse enrichi, où la liberté fait le lien entre le passé et l'avenir, et assure le progrès de l'espèce. Ainsi ce n'est pas la tradition au sens burkéen du terme qui fonde la valeur, mais c'est la valeur qui fonde la tradition. Le temps historique n'est pas le miroir d'un ordre immuable ; les institutions ne sont pas nécessairement bonnes parce que perpétuelles (Bonald).

Ainsi les libertés, et singulièrement la liberté de la presse, font partie de l'héritage de la Révolution française. Toutefois, s'il rejette tout primat de la société sur la personne, Chateaubriand ne se défie pas moins de l'individualisme à la manière de Benjamin Constant, c'est-à-dire d'une personnification de la liberté absolue dont la conséquence serait de dissoudre la société en une poussière d'individualités souveraines. La liberté est une dignité qui implique des devoirs ; elle trouve sa source dans la nature humaine, mais cette nature ne sort point du droit politique au sens de Jean-Jacques Rousseau, elle émane de Dieu, elle est la dignité de l'homme considéré en tant que créature divine. La liberté doit s'enraciner dans les souvenirs communs qui ont façonné la mémoire collective de l'Europe, mais aussi s'appuyer sur des forces sociales : l'aristocratie, mais aussi le clergé, dont Chateaubriand voudrait renforcer l'influence – dotations en propriétés foncières, éducation, tenue des registres de l'état civil... Paradoxal à force de réalisme, il rassure en l'enrichissant le clergé de la Restauration, symbole de la contre-révolution, et il espère le gagner à la liberté.

Tout l'art politique consiste à guider l'évolution du corps social, par un subtil dosage entre résistance et mouvement ; entre le respect envers la « famille sacrée » des Bourbons qui « a fait ce que nous sommes » et l'acceptation des changements que le temps apporte. « J'ai cru voir le salut de la patrie, comme je le disais à la Chambre des pairs, dans l'union des anciennes mœurs et des formes politiques actuelles, du bon sens de nos pères et des lumières du siècle, de la vieille gloire de Duguesclin et de la nouvelle gloire de Moreau ; enfin dans l'alliance de la religion et de la liberté fondée sur les lois : si c'est là une chimère, les cœurs nobles ne me la

<sup>5</sup> *Réflexions politiques*, chap. XIX, in *Grands écrits politiques*, éd. Jean-Paul Clément, Paris, Imprimerie nationale, 1993, t. I, p. 215.

reprocheront point<sup>6</sup> », écrit-il dans *De la Monarchie selon la Charte* (1816).

Un gouvernement ne doit pas s'enfermer dans la gestion des affaires quotidiennes. L'homme n'est pas un pur être de raison. Il faut savoir parler à son cœur, faire siennes les idées du temps – par réalisme, car le « siècle » nous y ramène de force –, tenir en haleine les imaginations, tenir au pays un langage tout à la fois de bon sens – il insiste beaucoup là-dessus – et de grandeur.

« Le principe de la République était l'égalité ; celui de l'Empire, la force ; celui de la Restauration, la liberté », écrira-t-il dans les *Mémoires d'outre-tombe*. Pour instaurer la liberté politique, mettre fin aux embardées tyranniques que la France a connues depuis trente ans et clore la Révolution, la Restauration doit renouer avec les traditions de l'ancienne monarchie, non point celle de l'absolutisme, mais celle de « la monarchie des États », matrice constitutionnelle, patrimoine des États de l'Europe ; là se trouvent les vrais fondements du système représentatif.

Chateaubriand s'inscrit ainsi dans la tradition aristocratique de Fénelon. Toutefois, alors que ce dernier se tourne vers un passé mythique, Chateaubriand tente de transposer les libertés perdues en les adaptant au temps présent. On ne ressuscitera pas les états provinciaux, les vieilles franchises, les parlements, etc. Avec la Révolution, la France est entrée dans la modernité. Reste la nécessité d'un pouvoir limité par des contre-pouvoirs : l'existence de deux Chambres, l'une élue, l'autre représentative des « illustrations » anciennes et modernes d'une part, et d'autre part la liberté d'opinion que Chateaubriand substitue habilement à la souveraineté nationale qu'il avait récusée dès l'*Essai sur les révolutions* de 1797.

Cette alliance de l'ancien et du moderne fait apparaître le personnage du gentilhomme-citoyen, héritier de l'honneur de Bayard mais pratiquant les vertus de Scipion, et auquel l'auteur confie la tâche essentielle d'être l'animateur des institutions créées par la Charte. D'où son appel aux royalistes de province qui, pense-t-il, auront à cœur de prendre leur revanche sur la morgue de l'ancienne Cour et se rallieront franchement à cette « arche sainte »

---

<sup>6</sup> *De la Monarchie selon la Charte*, in *Grands écrits politiques*, op. cit., t. II, p. 460.

qui leur rouvrent le pouvoir fermé par près d'un siècle d'absolutisme. L'interprétation de Chateaubriand peut ainsi être entendue comme la revanche posthume de Fénelon.

Acceptant les acquis de la Révolution (égalité civile, accès à tous les emplois civils et militaires, liberté d'expression...), Chateaubriand se distingue des ultras. Mais, en écartant sans ménagements les doléances incongrues de Carnot – « par quelle impudence des hommes qui devraient se faire oublier sont-ils les premiers à se mettre en avant, à écrire, à dresser des actes d'accusation, à semer la discorde ? » – il presse en fait Louis XVIII de faire appel à des hommes neufs, au lieu de s'en remettre aux hommes de la Révolution et de l'Empire.

Mais n'était-ce pas une gageure de vouloir que le soin d'appliquer un programme « libéral » ne fût confié qu'à des royalistes, purs de toute compromission avec les « intérêts moraux révolutionnaires » qu'il combattra en 1816 dans *De la Monarchie selon la Charte* ?

Louis XVIII loua les *Réflexions politiques* – on prétend même qu'il y mit la main –, et les recommanda à ses ministres. En revanche, la brochure fut attaquée aussi bien à gauche – par les anciens conventionnels, et Carnot le premier, prétendant que « la défunte doctrine des fils de Loyola paraît avoir germé depuis longtemps dans le cœur pieux de M. de Chateaubriand ; c'est une des personnalités atroces qu'il appelle à la réconciliation ; c'est par des insinuations perfides qu'il l'invite à la Concorde » – qu'à droite, par certains émigrés, les « marquis de Carabas » dont se gaussait Béranger dans ses *Chansons*, qui lui reprochaient de ne pas adopter avec assez d'ardeur leurs rancunes et leurs préjugés.

Mais Louis XVIII se garda bien d'introduire le poète dans son conseil : « Ces gens-là ne sont bons à rien », s'exclama-t-il. Aussi ne lui offrit-on rien et fallut-il que M<sup>me</sup> de Duras, épouse du premier gentilhomme de la Chambre du roi et fort influente, obtînt de Talleyrand, président du Conseil, un poste pour son protégé : une ambassade. Constantinople ? non, Chateaubriand a écrit *l'Itinéraire*, qui l'en écarte à jamais. La Suède ? il s'y résigne mais ne regagnera jamais son poste, car, entretemps, l'Empereur avait quitté l'île d'Elbe et débarquait au golfe Juan (1<sup>er</sup> juin 1815).

Le malentendu, né sous Napoléon entre l'intellectuel et l'homme

politique, se renouvelait ainsi d'un régime à l'autre ; on reconnaissait à Chateaubriand une puissante influence sur l'opinion : en 1801 par le *Génie du Christianisme*, au moment où Napoléon renouait avec Rome et rouvrait l'Église ; en 1814 au moment où il définit la philosophie politique de la Restauration.

L'opinion publique, quant à elle, eut tendance à négliger l'essentiel – la réconciliation de deux peuples autour de la Charte, l'intangibilité de ces « masses de granit », fondements de la société moderne – pour ne s'attacher qu'aux apparences. Tout devint sujet à réactions épidermiques où la crainte de l'avenir, les rumeurs, les incongruités de langage, se mêlaient à l'amour-propre froissé. Le maire de village s'indignait de l'arrogance du hobereau rentré d'émigration, les maréchaux d'Empire s'irritaient de la place faite à la cour des Tuileries aux grandes familles d'Ancien Régime, les républicains condamnaient le rétablissement de la Maison militaire du roi, etc.

C'est alors que se produisit le débarquement de Napoléon à Golfe-Juan. Après avoir feint de résister et de courir sus à l'ennemi – le roi podagre parlant de « courir sus » –, l'affolement gagna les sphères gouvernementales lorsqu'on signala que le 10, Napoléon était à Lyon, le 14 à Mâcon, le 17 à Auxerre, où il rencontrait Ney, qui après avoir promis à Louis XVIII de le ramener dans une cage de fer, faisait tout à coup défection.

Chateaubriand désapprouva le projet de fuite du roi jusqu'au bout. Pendant les quelques jours qui séparèrent le débarquement de Napoléon et son entrée à Paris, et tandis que se succédaient à la Cour et au gouvernement les proclamations, les projets contradictoires, les mesures désordonnées, il n'avait cessé de prêcher la résistance. La fuite de la Cour était préparée sans qu'on le mît dans le secret. Lui-même d'ailleurs, tout en faisant surveiller les abords des Tuileries par son domestique, se refusait à croire que le roi quitterait Paris. Il l'apprit par son ami Clausel de Coussergues, le 19 au soir. M<sup>me</sup> de Chateaubriand, dans son *Cahier rouge*, a raconté comment elle et son mari partirent à l'aventure, sans connaître l'itinéraire précis du roi ni même le but exact du voyage. Louis XVIII lui-même à cette date n'était pas fixé : il pensait s'arrêter à Lille ou s'installer à Dunkerque. Beaucoup de fidèles lui conseillaient en effet de ne pas franchir la frontière pour bien montrer aux gouvernements étrangers que Napoléon n'était pas maître de la France. Les Chateaubriand, après un voyage difficile

sous une pluie battante et sur une route encombrée par la fuite des gens de Cour, arrivèrent à Lille peu après que le roi en était parti, se décidant à se retirer en Belgique. Ils remontèrent en voiture et, à Bruxelles, apprirent que le roi était à Gand.

C'est alors que Chateaubriand semble avoir pris une influence qu'on lui avait déniée jusque-là. Blacas, favori de Louis XVIII et bouc émissaire de toutes les fautes de la première Restauration, recevait de l'évêque de Nancy cette missive : « Lacretelle, Chateaubriand, Lally-Tolendal sont ici. Ne pourrait-on pas tirer parti de ces écrivains fameux ; ne serait-ce pas une bonne idée que de faire rédiger un journal auprès du roi ? » Le fait est que quelques jours après, Chateaubriand était appelé à Gand : Louis XVIII venait de se décider à former autour de lui, sinon un ministère, du moins un conseil. On lui confia – ô paradoxe – la succession de l'abbé-duc de Montesquiou-Fezensac, parti à Londres : le ministère de l'Intérieur. Ou plus exactement, il était chargé, au sein du conseil, de rendre compte au roi sur la situation intérieure de la France.

Nous n'entrerons pas dans la vie quotidienne de la Cour de Gand : la superbe de Louis XVIII, hanté par la grandeur, l'antiquité et la majesté de sa race, les promenades que le roi faisait dans la campagne, saluant d'un petit air de protection le maréchal Wellington<sup>7</sup>, le bourdonnement des intrigues où s'agitent les grandes « marionnettes » (Céleste de Chateaubriand), les déjeuners dans les guinguettes où l'on servait un poisson blanc fort délicat dont Chateaubriand était friand, les dîners à la table du roi<sup>8</sup>. Pour la première fois de sa vie, et peut-être la seule, il vécut au rythme de la « petite » Cour et se montra plutôt bon courtisan, aux dires de Céleste : « Tous les jours le Roi faisait inviter huit ou dix personnes

<sup>7</sup> « Louis XVIII, écrit Chateaubriand, sortait chaque après-dînée dans un carrosse à six chevaux avec son premier gentilhomme de la chambre et ses gardes, pour faire le tour de Gand, tout comme s'il eût été dans Paris. S'il rencontrait dans son chemin le duc de Wellington, il lui faisait en passant un petit signe de tête de protection » (*Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, livre XXIII, chapitre 8, t. I, p. 1447).

<sup>8</sup> Louis XVIII n'était pas le seul à goûter des ressources de la ville : « [...] la cour, surtout celle de Monsieur, écrit M<sup>me</sup> de Chateaubriand, s'occupait beaucoup plus de la partie gastrique que de la partie à jouer pour rentrer en France. Il n'était question que des excellents dîners du pavillon de Marsan, de l'abondance des glaces, de la délicatesse des pâtisseries et surtout des petits gâteaux à la duchesse qui se faisaient dans la boutique de M<sup>me</sup>..., laquelle faisait sa fortune dans le palais de S. A. R. » (Céleste de Chateaubriand, *Mémoires, cahier rouge et cahier vert*, éd. Jean-Paul Clément, Paris, Perrin, 1990, p. 92).

à dîner (c'est la seule étiquette qu'il eût enfreinte à Gand), M. de Chateaubriand fut un de ceux qui le fut le plus souvent. Le soir, le Roi s'amusait de sa bonhomie et de ce qu'il osait rire réellement des histoires que S. M. racontait (dit-on) à merveille, licence que jamais un gentilhomme de sa chambre ne se serait permise<sup>9</sup>. »

Dès le début d'avril 1815, le roi avait décidé de publier à Gand une sorte de journal officiel du gouvernement royal, qui fut appelé le *Journal universel*, où une place importante était faite à la chronique du congrès de Vienne, à des nouvelles de la santé du roi, à quelques échos de Paris. L'administration avait été confiée aux amis de Chateaubriand, les frères Bertin, que Napoléon venait une seconde fois de déposséder des *Débats*. Un des principaux collaborateurs était Lally-Tolendal, dont Chateaubriand se moque à cause de ses discours larmoyants, amples et joufflus. Dans les vingt numéros qui forment la collection complète, quatre rapports seulement ont été revendiqués par Chateaubriand, et rien ne permet de lui en attribuer d'autres : l'un, daté du 17 juin, commente une ordonnance de Louis XVIII, du 20 mai, contre les fonctionnaires qui exécuteraient les poursuites et confiscations de biens ordonnées par Napoléon ; un autre du 2 juin, consacré à la dernière déclaration du congrès ; enfin, le plus important est le *Rapport sur l'État de la France fait au Roi dans son Conseil*, daté du 12 mai.

Chateaubriand tenait beaucoup à ce rapport, qui, dit-il dans ses *Mémoires*, « prouve que mes sentiments sur la liberté de la presse et même sur la domination étrangère ont de tous temps été les mêmes ». Dans ce rapport, il critiquait également les royalistes qui n'avaient accueilli la Charte qu'avec l'arrière-pensée de la détruire, et les « constitutionnels » qui se ralliaient au roi comme un expédient momentané et sans véritable fidélité monarchique. Avec une grande adresse, il s'efforçait de montrer d'après les faits récents que seul le roi était capable de ramener la liberté ; il se moquait des promesses de liberté faites par Napoléon avec le fameux « Acte additionnel » aux constitutions de l'Empire et qui se doublaient par de nouvelles mesures arbitraires, par des emprisonnements et par la toute-puissance de la police, tandis que, l'année précédente, Louis XVIII n'avait emprisonné personne.

Ce qui ressort de ce *Rapport*, c'est la tristesse de Chateaubriand devant le gâchis que représente l'aventure des Cent-Jours :

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 88.

Napoléon perdra, il le sait. Napoléon adopte les idées libérales, qui sont impopulaires parmi ses alliés. Les libéraux sont minoritaires. La force, on le voit bien en se reportant aux *Mémoires* de Thibaudeau, ancien conventionnel prêt à faire ressurgir l'étendard de la « patrie en danger », est de revenir, si besoin s'en fait sentir, aux mesures énergiques du Salut public, qui n'a que faire des afféteries libérales de Napoléon auxquelles il ne croit guère mais qui compromettent à ses yeux la cause même de la Révolution. Napoléon cède à l'esprit du temps et s'aliène ses amis.

Par ailleurs, sa défaite étant assurée, le roi pourra-t-il garder l'attitude qui fut la sienne sous la première Restauration, ce pardon plénier pour tous les actes commis à l'époque révolutionnaire ? non, certainement pas. Il se produira sans doute des réactions spontanées – et Chateaubriand pressent ce que sera la Terreur blanche. Plus grave encore, les alliés, qui en 1814 voulaient mettre à genoux Napoléon, sont bien décidés cette fois-ci non seulement à s'emparer de Napoléon, mais aussi à punir la France qui s'est ralliée à l'Empereur pour chasser ce roi illégitime.

Alors qu'au traité de Vienne, Talleyrand avait, en dépit d'une grave erreur (installer la Prusse sur la rive gauche du Rhin pour sauver la Saxe), très bien joué sa partie en réintégrant la France dans le concert des nations, en 1815 la coalition se resserre et prend un caractère nettement anti-français. Après Waterloo, en effet, on verra déferler 1 200 000 hommes qui occuperont la France (1818), multipliant brutalités, violences, pillages. La France devra payer les frais d'une armée d'occupation de 150 000 hommes (pendant cinq ans), verser une contribution de guerre de 700 millions et restituer les œuvres d'art pillées en Europe par l'armée de Napoléon. En outre, la France, réduite en 1814 à ses frontières de 1792, dut accepter, en 1815, de nouveaux sacrifices : perte de Chambéry et d'Annecy, de Versois, de Bouillon et de Sarrebruck, et, plus grave, perte des forteresses de Louis XIV (Landau, Sarrelouis, Philippeville et Marienbourg). Ses frontières étaient solidement contenues par des forteresses, du côté des Pays-Bas, qui annexaient les Flandres. La France se tira toutefois de la partie, grâce à l'appui de la Russie et de l'Angleterre, qui lui évitèrent, au nom de l'équilibre européen, la curée que se promettaient les Prussiens, les Suisses et même les Espagnols.

En 1814, Chateaubriand avait pu sans trop de mal défendre la cause des Bourbons. Mais en 1815 ? Les Bourbons, rentrés une seconde

fois « dans les fourgons de l'étranger », paieront au prix fort les erreurs et les folies de Napoléon.

### Défaite annoncée

À l'annonce de la bataille de Waterloo, ce fut le *saute qui peut* à Gand, s'exclame Chateaubriand ; les *on-dit* circulaient plus que jamais ; le fourgon des diamants de la couronne fut attelé. Chateaubriand enferme « le mouchoir de soie noire dont [il] entortille [sa] tête la nuit dans [son] flasque portefeuille de ministre de l'intérieur [...]»<sup>10</sup>.

Le 20 juin au soir, on apprit le désastre. Napoléon rentrait à Paris pour abdiquer une seconde fois ; La Fayette, le génie creux de la Bastille, reparaisait pour l'avant-dernière fois – la dernière sera en 1830, pour faire un roi. À Paris, Fouché, duc d'Otrante, dirigeait le mouvement politique et menait de tortueuses négociations avec les représentants du roi et les alliés en faveur des Bourbons. Le « féal régicide » protège et effraye toutes les factions, crée une « terreur factice », fait craindre des dangers imaginaires. Par M<sup>me</sup> de Vitrolles il informe Gand que, sans lui, le retour de Louis XVIII provoquerait des troubles graves à Paris.

M<sup>me</sup> de Chateaubriand fulmine : « [...] le misérable trahissait encore son ancien maître [Napoléon] et, profitant du présent, il caressait, dans le cas d'une chute, le *dada* despotique de Monsieur. À Gand, il faisait croire, par l'organe de Vitrolles, que lui seul gouvernait Paris. Selon son ancien usage, il suscitait mille chicanes au faubourg Saint-Germain, dont ensuite il le délivrait. Aussi, le faubourg Saint-Germain en avait-il fait son idole, sans songer à la tête de Louis XVI<sup>11</sup>. » « Quand je me rendais chez Monsieur, confirme son mari, ce qui était rare, son entourage m'entretenait, à paroles couvertes et avec maints soupirs *d'un homme qui (il fallait en convenir) se conduisait à merveille : il entravait toutes les opérations de l'Empereur ; il défendait le faubourg Saint-Germain, etc., etc., etc.* »

Pour déjouer une intrigue orléaniste, le roi, plus prompt qu'en 1814,

---

<sup>10</sup> *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, livre XXIII, chapitre 17, t. I, p. 1483.

<sup>11</sup> Céléste de Chateaubriand, *Mémoires ...*, *op. cit.*, p. 209, note 254.

se mit en route sans tarder ; le 22 juin, il était à Mons. Chateaubriand joua alors la mauvaise carte en s'attachant momentanément à la fortune de Talleyrand.

« M. de Talleyrand, dans tout l'orgueil d'une négociation qui l'avait enrichi [celle de Vienne], prétendait avoir rendu à la légitimité les plus grands services et il revenait en maître. [...] [II] entra dans Mons vers les six heures du soir [...] il refusa de prime abord d'aller chez Louis XVIII, répondant [...] par sa phrase ostentatrice : "Je ne suis jamais pressé ; il sera temps demain." Je l'allai voir ; il me fit toutes [I]es cajoleries [...] M. de Talleyrand, ajoute-t-il, ne pouvant se persuader que le Roi s'en irait, s'était couché : à trois heures on le réveille pour lui dire que le Roi part ; il n'en croit pas ses oreilles : "Joué ! trahi !" s'écria-t-il. [...] Il arrive devant l'hôtel du Roi ; les deux premiers chevaux de l'attelage avaient déjà la moitié du corps hors de la porte cochère. [...] on ouvre la portière, le Roi descend, rentre en se traînant dans son appartement, suivi du ministre boiteux. Là M. de Talleyrand commence en colère une explication. Sa Majesté l'écoute et lui répond : "Prince de Bénévent, vous nous quittez ? Les eaux vous feront du bien : vous nous donnerez de vos nouvelles." [...] M. de Talleyrand bavait de colère [...]»<sup>12</sup>.

Chateaubriand se reprocha amèrement d'être resté « bêtement » (le terme est de lui) auprès de Talleyrand médusé, qui était « une vraie tendresse ». Sur les conseils du baron Louis et de Pozzo di Borgo, Talleyrand fera rapidement sa paix avec Louis XVIII. Chateaubriand, à qui Louis XVIII avait promis le poste de ministre de la Maison du Roi, c'est-à-dire la succession de Blacas (rendu responsable de l'échec de la première Restauration), sortira de l'affaire Gros-Jean comme devant : « [...] j'avais encouru l'amitié de M. de Talleyrand pour ma fidélité à un caprice de son humeur ; [...] je préférerai la turpitude d'un homme sans foi à la faveur de Sa Majesté : il était trop juste que je reçusse la récompense de ma stupidité, que je fusse abandonné de tous, pour les avoir voulu servir tous. Je rentrai en France n'ayant pas de quoi payer ma route [...]»<sup>13</sup>. » Chateaubriand comprit son erreur lorsqu'il vit Talleyrand, avec l'appui de Wellington et du comte d'Artois, obliger le roi d'accepter Fouché, que tous détestaient, comme ministre.

<sup>12</sup> *Mémoires d'outre-tombe*, op. cit., livre XXIII, chapitre 19, t. I, p. 1496-1498.

<sup>13</sup> *Ibid.*, livre XXIII, chapitre 19, t. I, p. 1501.

Les Cent-Jours s'achèvent par cette page fameuse entre toutes des *Mémoires d'outre-tombe*. Chateaubriand est à Saint-Denis, il fait sa prière, « le cœur noyé [de] tristesse », lorsque : « Tout à coup une porte s'ouvre : entre silencieusement le vice appuyé sur le bras du crime, M. de Talleyrand marchant soutenu par M. Fouché ; la vision infernale passe lentement devant moi, pénètre dans le cabinet du Roi et disparaît. Fouché venait jurer foi et hommage à son seigneur ; le féal régicide, à genoux, mit les mains qui firent tomber la tête de Louis XVI entre les mains du frère du roi martyr ; l'évêque apostat fut caution du serment<sup>14</sup>. »

Cette anecdote illustre tout à la fois la fascination de Chateaubriand pour la politique et le mépris dont il gratifie ses officiants, amis ou adversaires, et qu'attestent quelques citations que je vous livrerai pour conclure cette conférence. À ses amis de la première Restauration – un Blacas par exemple, ou Ferrand, ministre des Postes en 1814 qui sans le savoir faisait circuler dans le courrier de la monarchie les dépêches de l'Empereur : « L'incapacité est une franc-maçonnerie dont les loges sont en tout pays ; cette charbonnerie a des oubliettes dont elle ouvre les soupapes, et dans lesquelles elle fait disparaître les États. » « L'incapacité passionnée perd les royaumes : elle ne conspire pas toujours ; mais ses petites haines sont pires qu'une conspiration véritable. Veut-elle frapper un homme ? elle tue une institution. »

Aux opportunistes, tel Soult, qui se sont ralliés à Louis XVIII, ont fait pénitence le cierge à la main, projeté d'élever un monument aux émigrés de Quiberon de 1795, puis servi les Cent-Jours avant de se retrouver, tel le maréchal Gouvion Saint-Cyr, dans les cercles gouvernementaux de Louis XVIII puis de Charles X, cette flèche du Parthe : « Il y a des hommes publics pour lesquels le mépris est une espèce d'aimant qui les attache à leur place. » Ou encore : « Il y a des temps où on ne doit dépenser le mépris qu'avec économie, à cause du grand nombre de nécessiteux. »

En 1831, à tous ceux qui comme une tourbe de courtisans se jettent au pied de Louis-Philippe, il lance dans un pamphlet cette superbe philippique : « Il y a des grands Seigneurs de l'Empire unis à leurs pensions par des liens sacrés et indissolubles, quelle que soit la main dont elles tombent : une pension est à leurs yeux un sacrement ; elle imprime caractère comme la prêtrise et le mariage ; toute

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, Livre XXIII, chapitre 20, t. I, p. 1511 .

tête pensionnée ne peut cesser de l'être : les pensions étant demeurées à la charge du Trésor, ils sont restés à la charge du même Trésor. Moi j'ai l'habitude du divorce avec la fortune ; trop vieux pour elle, je l'abandonne, de peur qu'elle ne me quitte<sup>15</sup>. »

Mais, pour conclure, je retiendrais volontiers cette maxime : en politique, « le crime n'est pas toujours puni dans ce monde ; les fautes le sont toujours ».

---

<sup>15</sup> *De la Restauration et de la monarchie élective*, 24 mars 1831, in *Grands écrits politiques*, op. cit., t. II, p. 577-578.

## Chateaubriand journaliste

---

par M. Pierre RIBERETTE

[Résumé]

Sainte-Beuve, qui ne fut pas toujours très équitable à l'égard de Chateaubriand, n'en reconnaissait pas moins que ce fut un « grand journaliste ». À certaines époques de sa vie, sa collaboration aux périodiques fut des plus actives. On s'étonnera peut-être de n'en retrouver presque aucune trace pour les années passées en Angleterre, en émigration, alors qu'il était lié avec les rédacteurs des deux principaux journaux d'émigrés français paraissant à Londres. Mais le faible tirage de ces feuilles ne leur permettait pas de faire appel à des collaborations extérieures.

C'est en fait seulement à son retour d'émigration que Chateaubriand entre en journalisme. Fontanes l'accueillit au *Mercure de France*, que le frère du Premier consul, Lucien Bonaparte, venait de ressusciter. Chateaubriand en fut de 1800 à 1803 un collaborateur régulier jusqu'à ce que, à la veille de son départ pour Rome en qualité de secrétaire de légation, il en devînt un des propriétaires. Il y publia des articles de critique littéraire, parmi lesquels son compte rendu de l'ouvrage de M<sup>me</sup> de Staël *De la littérature* fut l'un des plus remarquables, des études de littérature anglaise, des fragments inédits du *Génie du christianisme*. Il a recueilli un certain nombre de ces textes dans le volume de ses *Œuvres complètes* auquel il a donné pour titre *Mélanges littéraires*, mais en leur assignant parfois une date erronée, tel cet article intitulé « De l'Angleterre et des Anglais » daté dans les *Mélanges*

de « juin 1800 », alors qu'il a paru dans la livraison du *Mercur* portant la date du 10 messidor an IX, 15 juillet 1801. Mais sa contribution la plus fameuse est le compte rendu de l'ouvrage d'Alexandre de Laborde, *Voyage en Espagne*, où l'on voulut voir des allusions injurieuses à la personne de l'Empereur et qui aurait entraîné, non, comme Chateaubriand l'a écrit, la suppression du *Mercur*, mais sa fusion avec la revue concurrente, la *Revue philosophique*, organe des idéologues.

Sous la Restauration, Chateaubriand a collaboré à deux périodiques, le *Journal des débats* et *Le Conservateur*, ce dernier, dont l'existence se prolongea d'octobre 1818 à mars 1820, étant le porte-parole des ultra-royalistes. Chateaubriand s'est flatté à plusieurs reprises d'en avoir été le fondateur et l'inspirateur. La vérité, c'est qu'il ne fut que l'ouvrier de la onzième heure, le projet de créer une revue qui défendrait les « bonnes doctrines » étant né dans l'entourage de Monsieur, frère de Louis XVIII, et sans que Chateaubriand y ait été primitivement associé. Mais, comme, de tous les collaborateurs de la revue, il était le plus notoire, il parut naturel de s'adresser à lui pour tout ce qui concernait la rédaction et, malgré tous ses démentis, il finit par passer pour en être le principal responsable. L'assassinat du duc de Berry ayant eu pour conséquence la démission du ministre Decazes, qui était depuis sa fondation la principale cible des attaques de Chateaubriand, il ne restait plus au *Conservateur* qu'à disparaître.

La collaboration la plus longue et la plus active que Chateaubriand ait apportée à un périodique est celle dont il fit bénéficier le *Journal des débats*, le journal le plus lu à l'époque de toute la presse parisienne. Lié de longue date avec l'un de ses propriétaires, Louis-François Bertin, le Bertin peint par Ingres, qu'il avait connu en Italie, du temps où celui-ci y vivait en exil et où lui-même remplissait les fonctions de secrétaire de légation, à Rome auprès du cardinal Fesch, il devait trouver dans les *Débats* sous la Restauration une tribune toujours disposée à publier ses articles et un organe de presse toujours prêt à diffuser ses prises de position. La période la plus féconde se situe entre 1824 et 1828, alors que « démissionné » du ministère des Affaires étrangères, il entame contre le ministère Villèle une campagne aussi virulente que celle qu'il avait précédemment menée contre Decazes. Mais il est difficile de donner la liste de toutes ses contributions au *Journal des débats*, aucun article n'étant signé et lui-même ne les ayant pas toutes réunies dans ses *Œuvres* prétendument complètes.

La chute de la Restauration devait mettre un terme à sa carrière journalistique proprement dite, Bertin s'étant rallié à la monarchie de Louis-Philippe. Privé de sa tribune habituelle, seule la brochure lui resta pour mener la lutte en faveur des Bourbons exilés et de la duchesse de Berry. Il en usa largement et avec succès, vu le tirage de ses pamphlets. Mais il ne devait plus lui être donné de collaborer régulièrement à un journal.

# SÉANCE PUBLIQUE DU 28 NOVEMBRE 1998

## Pour le centenaire de Michel de Ghelderode

### Le conteur.

### Un merveilleux jadis, un amer aujourd'hui

---

par M<sup>me</sup> Jacqueline BLANCART-CASSOU

L'œuvre dramatique de Michel de Ghelderode, qui a franchi depuis tant d'années les frontières de son pays, fait parfois oublier que cet écrivain a été aussi un conteur, et cela dès le début de sa carrière. En 1918, âgé de vingt ans, il fait jouer sa première pièce, et publie ses premiers contes dans une revue. Quatre volumes de prose narrative paraîtront de 1922 à 1926. Durant cette période, et jusque vers 1930, ses chroniques dans des hebdomadaires prennent souvent la forme de brèves fictions ; par la suite, il ne revient au conte qu'exceptionnellement, se limitant à publier quelques causeries ou rêveries, et se consacrant de plus en plus exclusivement à son œuvre dramatique. Une longue période de maladie lui ayant fait abandonner toute forme de création vers 1938, il décide en février 1939 de renoncer au théâtre et de redevenir conteur ; alors naissent, mois après mois, les récits du recueil *Sortilèges*, paru en 1941. Par la suite et jusqu'à la fin de sa vie, il écrira rarement pour le théâtre, et ne produira plus guère de contes, mais des chroniques, radiodiffusées ou accueillies par des périodiques, parfois publiées en volumes. Il ne saurait être question, dans les limites d'un bref exposé, de parler de l'ensemble de ces productions, mais seulement des récits de fiction : on évoquera donc essentiellement les trois recueils de contes, et les quatre textes plus longs, appelés ou non « romans », dont l'un demeure inédit ; parmi les quelque trente-cinq récits, généralement mineurs, parus dans des

hebdomadaires, on retiendra seulement ceux qui présentent un intérêt particulier.

\*

\*\*

Le conteur Ghelderode, dès sa jeunesse, s'aventure à peu près simultanément dans deux voies majeures : l'une le conduit vers un bon vieux temps mythique, « jadis en Flandre », sous l'égide des anciens peintres flamands et de Charles De Coster ; l'autre le confronte avec une réalité, la sienne ou celle du monde ambiant, sur laquelle il porte un regard amer et parfois halluciné, à l'instar de Franz Hellens, à l'égard duquel il a reconnu sa dette initiale. Mais dans l'une comme dans l'autre voie, il ne tardera pas à s'émanciper des influences accueillies à ses débuts.

Nous le suivrons d'abord dans sa tentative pour faire vivre un « jadis » idéalisé, puisqu'elle apparaît dès ses premiers récits, publiés dans la revue *Résurrection*. Il écrira plus tard, évoquant l'année 1917 : « Je fignolais de petits contes ridicules, néo-gothiques... » Ces contes un peu mièvres, mais point ridicules, sont en effet « fignolés » comme des enluminures ; l'auteur les situe de préférence dans le passé, affectant, non sans ironie, la naïveté, et cultivant, avec un langage archaïsant, certain raffinement précieux. Il exprime sa nostalgie d'une enfance morte et d'une foi perdue, et, déjà, son désenchantement devant l'illusion de l'amour. Le troisième, intitulé « Biographie », est le plus prometteur ; il n'est pas situé dans le passé, mais dans un univers tout aussi irréel : un paradis d'image pieuse qui reparaitra au théâtre, notamment à la fin du *Voleur d'étoiles*. Le héros en est un ange, qui n'est autre qu'un enfant mort ; il regrette la terre, où pourtant il n'a pas connu le bonheur de son vivant, mais qui lui semble, rétrospectivement, un monde heureux. Le seul paradis qui vaille, pour Ghelderode, est un paradis perdu. Chez le bon Dieu, l'ange s'ennuie tant qu'il veut mourir une seconde fois pour se perdre dans le néant ; cette insatisfaction annonce celle du spectre de Renatus, dans *Sortie de l'acteur*. Mais on voit surtout se dessiner ici un humour poétique auquel l'auteur reviendra souvent : il use de métaphores légèrement dévalorisantes, ramenant le surnaturel à l'humain, la grandeur à la joliesse ; ainsi nous plonge-t-il dans un univers irréel, drôle et séduisant, où par exemple des soleils grivois lancent des œillades ; et ces œillades sont mauve et orange, car l'auteur s'amuse à décrire, au lieu d'un personnage ou d'un paysage, l'image naïve qui le

représenterait : « le zénith a été peinturluré avec de mauvaises couleurs à l'eau... »

Cet art pictural reparaitra dans sa pureté et sa délicatesse, mais en se réclamant désormais des peintres flamands, quand le conteur voudra évoquer la venue au monde de Jésus. « Le Poème de Marie » appartient, avec maints récits très différents, au recueil hétérogène paru en 1922 sous le titre de *La Halte catholique*, et réédité en 1975 sous le titre de *Contes et Dicts hors du temps*. Il s'agit d'une Annonciation, inspirée des primitifs ; dans une campagne verdoyante où l'on voit un canal et des moulins à vent, un saint Joseph très flamand mange du lard et boit de la bière ; Marie, « fillette aux tresses blondes », reçoit la visite d'un ange qui semble descendu d'un tableau de Van Eyck. Tout chante dans ce conte : les oiseaux, les coqs des clochers, l'ange lui-même, et le conteur qui s'amuse à faire rimer ses phrases : « Puis le fuseau prit. Le chat roux à ses pieds se mit. Un cortège de poules s'introduisit, et le merle en resta dans sa cage saisi... » On ne retrouvera pas une telle euphorie dans *Chronique de Noël*, conte de la même veine, mais d'un art plus élaboré – il date de 1933 – qui sera repris plusieurs fois, notamment dans le recueil de chroniques intitulé *La Flandre est un songe*. Cette nativité se déroule dans un monde mesquin et hypocrite ; on y assiste aux préparatifs du massacre des innocents, thème qui hante Ghelderode au point de lui avoir inspiré une pièce. Le plus curieux passage de la *Chronique* concerne les limbes où vivent heureux les « sans-baptême », enfants mort-nés qui deviendront des anges : le bonheur consisterait-il à ne pas venir au monde ? Mais l'imagier Ghelderode a fait de ce récit un chef-d'œuvre : on y retrouve l'animation poético-humoristique de l'inanimé qui s'ébauchait dans « Biographie » : « La grande étoile vira à tribord (...) Déjà la grande étoile avait griffé de ses cinq branches les flancs du Septentrion et cherchait à se suspendre, comme une rose en flammes. » Les paysages célestes évoquent la peinture médiévale, et le monde terrestre est bruegelien, avec ses groupes de petits personnages vus de haut, et une allusion plus précise aux *Chasseurs dans la neige*. La *Chronique de Noël* émerveille et fait sourire, comme une enluminure ou un vitrail.

Le jeune conteur s'est essayé d'autre part à la prose truculente dès 1918, en s'inspirant du *Tyl Ulenspiegel* de Charles De Coster ; pour faire vivre lui aussi un héros des Flandres, il recueille des anecdotes populaires concernant l'empereur Charles Quint. Le livre, paru en 1922, le premier à porter la signature de Ghelderode, s'intitule

*L'Histoire comique de Keizer Karel, telle que la perpétuèrent jusqu'à nos jours les gens de Brabant et de Flandre.* L'auteur imite aussi De Coster dans son langage, archaïsant et mêlé de familiarités et de mots flamands, ce qui favorise les chutes comiques. Il crée une atmosphère joyeuse : dans cette Flandre du temps jadis, il faisait presque toujours beau, l'empereur et ses sujets étaient de bons vivants, de grands buveurs, de grands gausseurs. Bonnes et mauvaises farces se succèdent, et la scatologie n'est pas évitée, tant s'en faut. « Et le populaire riait ! » Avec ce recueil d'anecdotes, plusieurs fois réédité et augmenté par la suite, l'auteur s'est forgé un style, auquel il reviendra souvent, et surtout il ébauche un mythe : celui de la Flandre du temps jadis, qui sera comme une transposition du temps révolu de son enfance, et son « paradis perdu » personnel.

La truculence du *Keizer Karel* ne le cède qu'à celle, beaucoup plus hardie et même subversive, de *Heiligen Antonius ou l'admirable, horripilante et philosophique histoire d'Antoine, saint de Flandre, et de ses tentations, relatée en quatre livres sans souci de morale ni de beau langage pour les gens de Belgique*, « roman burlesque » composé de 1919 à 1921, inédit et destiné à le demeurer, par la volonté de l'auteur ; le manuscrit est d'ailleurs tronqué, Ghelderode en ayant extrait la matière de deux autres œuvres. Ce roman concerne un saint Antoine qui semble un autre Gargantua, et qui règne, tel le roi d'Épiphanie des tableaux de Jordaens, sur une Flandre gloutonne, « paillard et rieur », où parfois descend un Jésus « point maigre et de belle humeur ». Vient le temps du malheur et de la culpabilité, lié à l'intervention d'un mauvais père qui n'est autre que « Père God », Dieu le Père ; ce dernier, apprenant que le gouvernement d'Antoine est néfaste aux intérêts de son Église, lui envoie force tourments et hallucinations ; c'est là que se situait le passage publié dans *La Halte catholique* sous le titre des « Authentiques Tentations de Saint-Antoine » ; l'auteur s'y inspire visiblement du tableau de Bosch qui traite du même sujet ; il le décrit dans un style foisonnant, où les termes crus côtoient les expressions archaïsantes ou recherchées, évoquant Rabelais ou De Coster, et parfois il s'amuse à rimer comme dans « Le Poème de Marie » ; on y voit en particulier de belles démons qui, sitôt repoussées par le saint, deviennent des vieillardes fripées, et laides comme le péché qu'elles incarnent. Cette affreuse métamorphose de la femme reparaitra au théâtre, notamment dans *Don Juan* ; la beauté tentatrice dévoile ce qu'elle cachait : l'horreur. Après avoir décrit un long périple d'Antoine autour de la Flandre – partie

disparue du manuscrit –, l'auteur du *Heiligen Antonius* s'en prenait de nouveau à Dieu et à ses prêtres, avec une extrême violence. Il aboutissait, après la disparition définitive de Dieu le Père et de son enfer, et maintes démarches confuses, à l'avènement de Dieu le Fils, sous la forme d'un « Christ herculéen » prêt à rénover le monde ou même à recommencer la Création. Ghelderode s'en souviendra en écrivant « La cathédrale écroulée », qui figure aussi dans *La Halte catholique*, comme y figurent le conte « La Halte catholique » qui a donné son titre au recueil et le conte « L'Ommegang » ; la procession religieuse, grotesque et tragique (inspirée, semble-t-il, du « Pèlerinage de Dieghem » de Georges Eekhoud) et le cortège folklorique, païen et joyeux, surmonté des géants de Flandre, apparaissaient au chapitre VI du *Heiligen Antonius*. Cette œuvre reniée a été une mine où l'auteur a puisé abondamment.

Il y a puisé surtout la matière de *Kwiebe-Kwiebus*, livre publié en 1926 ; c'est un remaniement de la troisième partie du *Heiligen Antonius*, qui a disparu du manuscrit ; l'auteur a substitué au saint un philosophe, dont le nom signifie à peu près « Olibrius » ; les philosophes de Ghelderode, Kwiebus, Pantagleize ou Videbolle, sont des gens un peu bizarres, inadaptés au monde, qui inspirent à l'auteur de la tendresse. Il retrouvera plusieurs fois Kwiebus dans des textes plus récents, et signera même certains articles « Docteur Kwiebus ». Remplacer saint Antoine par un philosophe, c'était éliminer la dimension religieuse du roman initial : plus de Père God ici ; Kwiebus salue la Nature immortelle et entonne en son honneur un vieil hymne païen ; sa retraite dans les dunes n'est pas un exil forcé, c'est le résultat d'un libre choix ; il a déjà renoncé au monde, quand débute le récit, mais la venue du printemps réveille en lui un espoir ; il va donc parcourir la Flandre, et, déçu, retournera à sa solitude. Ce long conte philosophique fait penser à *Candide*, par sa conception d'ensemble et ses intentions satiriques : on y découvre l'intolérance des humains et leur cupidité, leur vanité, leur cruauté, leur sottise, et toute cette vaine agitation qui ne les conduit qu'à la mort. Mais l'originalité de l'ouvrage tient surtout à la présentation des épisodes qui sont comme autant d'images, de facture naïve. Le héros lui-même est un personnage de dessin animé, avec sa barbe blonde, ses yeux bleus et sa « bedaine ogivale », comme avec ses ahurissements et ses chutes sur le derrière ; quant au monde où il vit, pour être vu d'un œil pessimiste, il n'est pas moins joliment dessiné : parmi « les chaussées déroulées comme des rubans jaunes, les petits clochers pointus hors des bosquets ébouriffés », s'agitent

des personnages caricaturaux, aux figures cocasses et aux vêtements « criardement colorés ». Ainsi l'art de l'imagier apparu dès les premiers contes de Ghelderode se marie-t-il de la façon la plus heureuse avec une truculence venue du *Heiligen Antonius*, mais ici très atténuée et dépourvue de violence ; l'auteur s'amuse à illustrer des proverbes, comme l'a fait Bruegel, puis à reproduire de façon drolatique des tableaux de Bruegel, notamment *Les Aveugles*, qui reparaîtront plusieurs fois, dans les contes et au théâtre ; parfois il s'inspire d'autres peintres flamands. De l'amusante irréalité de ce livre d'images émane une euphorie qui doit beaucoup à toutes ces vives couleurs, beaucoup aussi à la protection maternelle du paysage flamand qui enveloppe Kwiebus de bienveillance, comme le suggère, à la fin, la récurrence des formes rondes dans la description des dunes. Depuis sa réédition de 1947, le titre du livre est devenu : *Voyage autour de ma Flandre, tel que le fit aux anciens jours Messer Kwiebe-Kwiebus, philosophe des dunes*.

« Ma » Flandre, c'est évidemment celle de l'auteur. Mais qu'en reste-t-il, les « anciens jours » étant révolus ? C'est ce que cherche le narrateur de *L'Homme à la moustache d'or*, roman de 1931 demeuré inédit jusqu'à une date récente (1997). Ce roman est le dernier texte narratif de quelque importance où l'on retrouve, quoique assez modifiés, la truculence et l'art pictural des œuvres situées dans un « jadis en Flandre » mythique. Il s'agit d'un véritable hymne à l'amitié du narrateur, « Michaël dit Gueule d'Hérode », et de Marcelus, en réalité le poète brugeois Marcel Wyseur. Amitié bien réelle et fidèle, comme en témoignent les lettres publiées par Roland Beyen, dans la *Correspondance de Ghelderode*. Au cours du roman, Marcelus fait découvrir à Michaël des lieux mal connus de sa ville de Bruges, et d'autres villes, généralement flamandes, parfois étrangères... mais parfois aussi ils ne s'y aventurent qu'en songe. On les verra faire maintes rencontres, d'amis vivants ou morts, ou encore d'êtres imaginaires comme Kwiebus, et bizarres, comme le peintre fou ou le bourreau suicidaire ; Marcelus raconte aussi des épisodes du passé, au besoin en citant les œuvres antérieures de son ami – « N'écrivis-tu pas... » –, ce qui permet de retrouver, sous la Flandre d'aujourd'hui, celle de jadis. Les thèmes de l'angoisse ghelderodienne – la femme, la mort, la religion – sont abordés ici avec une gaieté que les deux amis doivent à leur Flandre omniprésente, à leur affection mutuelle et à leur commune ivresse, ivresse d'alcool et aussi de toutes les richesses de leur culture et de leur imagination ; la profusion et la griserie verbale de textes antérieurs, tels que « L'Ommegang » ou

« Les Authentiques tentations de Saint-Antoine » reparaissent ici, mises au service d'une liberté que l'auteur doit peut-être à l'influence du surréalisme : l'univers, tout envahi d'irréel, d'onirisme, d'absurde, semble saisi de folie : « Ô voyage de noces avec l'incohérent ! », s'écrie le narrateur. Toutefois, un tel voyage de noces n'aura pas de lendemain. La mélancolie d'ailleurs finissait par l'emporter, dans les derniers chapitres : « La Flandre se meurt doucement et le cœur de ses fils est un cœur d'hiver... » C'est à son théâtre, dès cette époque (1931), que Ghelderode confie la mission de faire revivre la vraie Flandre, celle de « jadis ». À son théâtre, et plus tard à ses chroniques, notamment les rêveries de *La Flandre est un songe* et les anecdotes historiques parues sous le titre de *Choses et gens de chez nous*. L'univers de la vieille Flandre n'inspire plus guère à l'écrivain de récits de fiction. Mais ce n'était là que l'une des voies empruntées dès sa jeunesse par le conteur Ghelderode. Reste l'autre voie, qu'il poursuivra plus longtemps et reprendra après l'avoir quittée, et dont l'importance n'est pas moindre.

\*

\*\*

Dès le mois d'avril 1919, un an après les contes de *Résurrection*, Ghelderode a publié à huit jours d'intervalle deux récits d'une tout autre veine : l'évocation apitoyée et horrifiée de *La Maison perdue* et la confidence mélancolique de *Passante* annoncent le ton de la plupart des récits réunis en 1922 dans *La Halte catholique* (où l'on retrouve d'ailleurs *La Maison perdue*) ; à l'exception des quelques contes passésistes et merveilleux déjà cités, les textes de ce recueil montrent un monde réel, proche du conteur, qui s'exprime souvent à la première personne, et dans un style sobre, sans archaïsmes ni références rabelaisiennes ; il dépeint des scènes vécues ou présentées comme telles, dans un climat de grisaille et de tristesse, voire d'inquiétude. Deux de ces récits évoquent des souvenirs d'enfance du narrateur : il assiste à des spectacles de marionnettes dans « Les Poupées », il regarde, dans « Les Images », le portrait d'un enfant qui lui ressemble ; ce petit garçon « taciturne et rêveur », trop lucide et comme désenchanté d'avance devant la vie, est-il le portrait fidèle du futur écrivain ? Dans le tableau de famille des « Images », dédié « Aux miens », le père est absent, le destin des frères est embelli, et la grande sœur de l'auteur, qui lui a survécu, est remplacée par une petite sœur angélique, qui meurt à quinze ans ; ces détails montrent les limites de la fidélité au réel de Ghelderode : quand il parle de lui, la confidence volontaire est

souvent moins révélatrice que l'affabulation. On est tenté de rapprocher ces souvenirs d'enfance de ceux qui paraîtront en 1923 dans des périodiques : *L'Étranger*, *Les Sirènes*, *Joyeuse*, où l'enfant semble vivre seul avec sa mère, qu'il aime d'un amour jaloux ; le conte intitulé *Joyeuse*, qui a été plusieurs fois publié, est le plus remarquable, tant par la création de l'atmosphère que par l'intensité des sentiments et la sobriété de l'expression ; on y devine l'existence d'un rival, mais le petit garçon, désespéré, parvient à écarter cette menace ; *L'Étranger* est plus explicite : l'enfant y fait la brève rencontre d'un « étranger » qui est son père illégitime, et qui repartira, non sans lui avoir recommandé d'aimer sa mère. À ces révélations feront écho celles du recueil *L'Homme sous l'uniforme*, dont il sera question par la suite.

Le ton de confiance, dans *La Halte catholique*, apparaît également à l'occasion de scènes que le narrateur prétend avoir vécues, dans « Escaut », ou dont il a été témoin, comme l'indiquent souvent, au dénouement, sa prière (dans le conte « La Halte catholique »), sa réflexion amère (dans « Ma race mauvaise ») ou même son rire convulsif (dans « Soirs »). Son regard sur de telles scènes varie, de la pitié à l'horreur. La pitié domine dans la scène faubourienne de « Paysage attristé », bien que le narrateur ne dise pas y avoir assisté ; ce conte sera d'ailleurs développé pour le théâtre sous le titre : *Un soir de pitié*. La pitié le dispute à l'horreur, quand il transpose l'épisode biblique de « La femme adultère » dans une sinistre « cité des pauvres » contemporaine, ou quand il montre les ouvriers ivres de « Ma race mauvaise » se moquant d'une femme qui pleure, et l'entraînant à rire avec eux, à danser, comme devenue folle ; ils ignorent qu'elle vient de perdre son fils... Il est enfin des récits, les plus nombreux, où l'horreur l'emporte ; leur action se déroule dans une nature très inhospitalière et néanmoins envoûtante, où évoluent des créatures frustes et parfois effrayantes. L'atmosphère de récits tels que « Soirs », « Grimace », « Au pays de Laermans », et leur approche du fantastique, qui font parfois penser à Verhaeren, annoncent les contes de *Sortilèges*, qui ne paraîtra qu'une vingtaine d'années plus tard.

Si composite que soit ce recueil, *La Halte catholique* présente pourtant une certaine unité ; les récits qu'il réunit contribuent à mettre au jour une confrontation entre trois partenaires : moi, le monde, Dieu. Il est clair que le monde est mauvais ; à qui s'en prendre, sinon à la « pensée puissante et amère » qui laisse régner le mal ? C'est en Jésus, peut-être, que gît le recours, un Jésus auquel

Ghelderode donne des traits redoutables dans « La femme adultère » comme dans « La cathédrale écroulée » ; ces deux contes s'achèvent sur un espoir, mais en l'absence des humains qui ont fui ou qui sont morts, comme s'il fallait faire place nette des hommes pour refaire le monde. La présence dans le recueil de quelques récits euphoriques, situés dans un « jadis » de rêve, et dont on a déjà parlé, contribue à souligner le mal de vivre dans le monde réel.

Outre cette vision du monde qui demeurera celle de Ghelderode, on découvre dans *La Halte catholique* des thèmes et des personnages qui seront récurrents dans son œuvre ultérieure. Les titres de certains contes, « Les Images », « Les Poupées », « L'Ommegang », désignent des prédilections de toute la vie de l'auteur : il serait long de dire tout ce que son œuvre doit aux « images » ou tableaux, et aux « poupées » ou marionnettes, pour qui il écrit plusieurs pièces ; et l'on sait aussi la place que tient la fête, processions et cortèges folkloriques, foire et carnaval, dans son théâtre – fêtes tristes comme le carnaval de « Paysage attristé » dans l'œuvre moderniste des années 1925 à 1930, mais relativement joyeuses comme celle de « L'Ommegang », dans les pièces plus récentes situées « jadis en Flandre ». On découvre aussi dans ce recueil le thème de la mort, avec, dans « Les Images », l'envol d'une âme enfantine qui annonce la pièce inédite *Miracle dans le faubourg* ; mais surtout avec la figure de la Mort : pas encore de squelette ricanant ici, mais des humains dont le rictus est celui de la Mort ; ainsi rit Ursula qui tente de noyer le narrateur dans « Escaut », et les croque-morts du « Pays de Laermans » qui viennent chercher un défunt : « leurs dents verdies se découvrent. Ils rient en silence – malins ». La pire vision de la Mort est offerte par la vieille ivrognesse de « Soirs » qui prie pour les décédés, et finit par se lancer, décharnée, demi-chauve, cadavérique, dans une sorte de danse macabre ; Ghelderode fera encore danser des vieillards dans des contes tels que *La Chambre tournante* et surtout *La Mort équestre*, qui devient au théâtre *Le Cavalier bizarre*. Outre celle de la Mort, d'autres figures de *La Halte catholique* sont appelées à reparaître : l'archevêque Justus de « La Femme adultère », avatar de Jésus, annonce étrangement l'évêque Jan in Eremo de *Fastes d'enfer* et le thaumaturge Le Roux de *Mademoiselle Jaire*, dont on ne sait s'ils tiennent leur pouvoir de Dieu. Et surtout le monstre de « Grimace », qui a eu sans doute pour modèles des créatures de Victor Hugo, Quasimodo et Gwynplaine, partage avec Paep Theun, le fol de Keizer Karel, l'honneur d'inaugurer la longue série des bouffons ghelderodiens : « Quel

bouffon, vraiment, pour un roi tragique ! », s'exclame le conteur, comme s'il songeait déjà à *Escorial*. Il est surprenant de trouver dans cet ouvrage de jeunesse qu'est *La Halte catholique*, autant d'éléments variés qui deviendront majeurs dans son œuvre ultérieure.

Il ne saurait en être ainsi de *L'Homme sous l'uniforme*, puisque ce recueil, publié en 1923, se caractérise par son homogénéité : il évoque exclusivement la vie militaire, en temps de paix comme en temps de guerre. Son séjour sous les drapeaux n'ayant commencé qu'en juin 1919, Ghelderode n'a pas participé à la guerre, mais le décès de son frère, tué en 1918, a certainement contribué à lui en faire saisir l'horreur et l'absurdité. On perçoit aussi dans les contes l'influence de ses lectures de cette époque : *Le Feu* de Barbusse, *Nuits de garde* et *Une armée de pauvres*, d'Horace Van Offel. À la différence du précédent, ce recueil ne comporte pas d'échappées vers le surnaturel – tout au plus une impressionnante hallucination dans « L'Amoureuse » – ni vers quelque univers merveilleux. Il est proche des récits populistes de *La Halte catholique*, mais la mélancolie de la ville de garnison, avec ses estaminets, a remplacé celle du faubourg. La souffrance règne partout ; de la guerre, on ne voit pas l'aspect héroïque, mais un cortège de malheurs : une balle frappe un enfant, un tout jeune volontaire se jette au danger par désespoir, des Allemands fusillent l'un des leurs, une fille a perdu celui qu'elle aimait, un vieux couple n'a plus de fils. Même en temps de paix, la vie militaire a ses drames : des amours, des amitiés se nouent pour un temps, et leur fin est source de souffrance. Ce recueil diffère encore du précédent, en ce que le conteur semble avoir détourné sa pensée de la métaphysique et de toute révolte : il ne s'en prend pas à Dieu – les rares apparitions du clergé sont même vues d'un œil favorable – et pas davantage aux gouvernements belliqueux. La guerre semble due à quelque fatalité, et la mort est généralement évoquée sur le mode pathétique. L'attention de l'auteur est accaparée par ses semblables ; à la confrontation de *La Halte catholique* : moi, le monde, Dieu, se substitue une autre confrontation : moi, les hommes et les femmes. Ces dernières ici sont vues avec bienveillance : ce sont elles qui se révèlent capables d'un amour total et d'un vrai désespoir. Les hommes, pour la plupart des frustes, ne peuvent ni ne veulent connaître l'amitié ni l'amour, mais seulement la camaraderie et des aventures passagères ; ces déracinés trouvent un réconfort dans l'appartenance au groupe, lequel groupe rejette impitoyablement les êtres un peu différents, trop sensibles ou vulnérables. « Mauvais,

nous l'étions tous, ou nous le devenions si vite... » La bonté semble s'être réfugiée en quelques campagnards d'origine flamande, Lowie ou Jef.

Le principal intérêt du recueil consiste dans la présence presque permanente d'un porte-parole de l'auteur, qui est généralement individualisé et pourvu d'un caractère et d'un destin, parfois même d'un visage. Lorsqu'il est nommé, il s'appelle Pierre. Mais l'auteur semble avoir hésité entre deux conceptions du personnage : parfois il le veut représentatif de l'humanité moyenne, comme l'indique le titre « Comme nous sommes tous » ; ce Pierre-là peut se montrer sensuel et jouisseur, oublier sa vieille mère pour passer sa permission dans les bras d'une femme, ou fêter la démobilisation en buvant et faisant l'amour (dans « La bonne fille ») ; faible devant la tentation de la chair, il est incapable aussi de surmonter l'emprise de l'uniforme ; devenu officier, il ne sait que « rudoyer une bande de misérables et de déracinés » (dans « Mageleine », en vieillissant, il se ferme à tous les sentiments humains et n'est plus sensible qu'aux sons de l'hymne national (dans « La Brabançonne ») : « L'uniforme, ça vous prend le corps, et peu à peu l'âme, la pensée... »

Mais l'autre conception du personnage-narrateur est tout autre ; dans certains récits, Pierre n'est pas « comme nous sommes tous », et il insiste sur ce qui fait sa différence : c'est un timide, un solitaire ; souvent il est seul au monde. Il ne sait pas parler aux femmes et son visage triste les effraie : « J'ai une vilaine figure et des yeux sans jeunesse. » Affamé d'affection, il cherche des compensations dans l'amitié de tel ou tel camarade, mais ce sentiment n'est pas payé de retour : ces jeunes soldats sont trop occupés par les femmes et l'amour vrai ou faux, pour sacrifier à l'amitié ; ou bien il s'attache à une petite fille (dans « Mageleine »), ou se replie dans le souvenir de la seule tendresse qu'il ait connue, celle de la femme qui lui avait tenu lieu de mère (dans « Les Combats finis »). La ressemblance de ce Pierre avec Ghelderode est frappante, quoique les circonstances de sa vie soient différentes ; comme dans ses prétendus souvenirs d'enfance, la confiance est moins révélatrice que l'affabulation.

On perçoit surtout, dans ce recueil, la méfiance de Ghelderode à l'égard des relations amoureuses, qui se double d'une intense nostalgie de l'amour entre mère et fils : « aucune femme ne m'aimera jamais comme toi ! », peut avouer à sa mère le fils qui la

néglige pour une amie de rencontre ; on voit Pierre approuver les fiançailles d'un jeune ami avec une femme plus âgée : « Elle t'aimera un peu comme un enfant, que tu resteras. C'est l'amour qui vaut le plus, crois-moi ! » C'est le seul qu'ait connu le héros des « Combats finis », avec une mère adoptive. Ces aveux font écho à celui d'un conte de 1923 intitulé *Le seul Amour*. Les autres amours, dans *L'Homme sous l'uniforme*, ne sont jamais partagées ; on ne partage que le plaisir, et ceux, celles, qui ont cru à l'amour sont dupes de leur partenaire et de la destinée, et voués au désespoir. C'est le cas surtout de « L'Amoureuse » abandonnée par un camarade du narrateur : ce dernier la découvre noyée, et part alors d'un « effroyable rire ». Ce rire confirme la condamnation de l'amour charnel : la fille aimante et jolie n'était que chair putrescible ; la belle illusion s'écroule ; il y a de quoi ricaner.

Parmi tous ces récits mélancoliques ou douloureux, il en est un pourtant qui est écrit d'une plume incisive et témoigne d'une véritable verve satirique : il s'agit de « Mort et glorification », où l'auteur, enfin, ose mettre en cause avec virulence (douze ans avant *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* de Giraudoux) les hypocrites célébrations de l'héroïsme guerrier. On y assiste à l'inhumation du soldat Smet dont le corps vient d'être rapatrié ; pendant les discours pompeux et mensongers des notables, vrai défilé de grotesques, un ami du narrateur nommé Horace (s'agit-il de Van Offel ?) lui chuchote à l'oreille le récit, horrible, de l'agonie de Smet ; ce procédé, qui rappelle Flaubert et le chapitre des « Comices agricoles » de *Madame Bovary*, met en lumière le contraste entre les belles paroles des hypocrites et l'absurde et affreuse réalité. Toutefois, cette satire iconoclaste ne s'achève pas sur une condamnation de la guerre ou des valeurs patriotiques ; peut-être l'auteur a-t-il craint de choquer ses lecteurs ; il préfère ne s'en prendre qu'à la mort : « C'est une chose horrible, puante, sans pensée... » La surprise finale du récit – le passage de Smet, bien vivant et l'œil ironique, au bras d'une femme – ne sera pas expliquée : qui donc est dans le cercueil ? En tout cas, cette vision fugitive oppose admirablement l'horreur de la mort, fût-elle héroïque, à la simple joie de vivre. (On retrouvera cette opposition chez Giraudoux.) Il semble que Smet ait mystifié tout le monde, à commencer par la mort qui croyait le tenir. Il est parvenu à « voler la mort », comme le narrateur du conte de *Sortilèges* qui porte ce titre et comme les nombreux personnages du théâtre qui réchappent ou qui ressuscitent. Ce récit original constitue une explosion de

violence dans un livre mélancolique, et d'anticonformisme dans un livre plutôt conformiste.

La suite de l'œuvre narrative n'offre guère d'échos à *L'Homme sous l'uniforme*, sauf dans de rares contes mélancoliques, très mineurs, *Pourquoi nous tuerons*, *L'Idole pourrie* ou *La Charge*, publiés un peu plus tard par des périodiques, ainsi que dans un passage de *L'Homme à la moustache d'or*. Au théâtre, en revanche, l'auteur s'en était déjà pris à la guerre avec *Le Repas des fauves*, pièce de 1919 malheureusement disparue, et la retrouvera par la suite dans *Images de la vie de saint François d'Assise* où la Mort porte un casque, et dans *Le Siège d'Ostende*, où la satire se fait aussi féroce que comique.

Il n'est pas question de la guerre, mais d'une révolution, dans un conte partiellement publié dans *La Flandre littéraire* en 1925, puis longtemps oublié et enfin édité en 1992 : *Pantagleize qui trouvait la vie belle*. Cet oubli était fort injuste, car l'intérêt du récit dépasse largement celui d'une simple ébauche de la pièce *Pantagleize*, dont ce texte diffère à plusieurs égards. Dans le conte, la réflexion du personnage prend un tour plus nettement métaphysique : « Qui suis-je ? D'où viens-je ? Où vais-je ? », il est religieux à sa façon, priant un dieu de son invention ; et il ne cherche pas à dire une phrase banale – « Quelle belle journée ! » – mais à « annoncer une vérité aux hommes » : « La vie est belle ! ». Le croit-il vraiment ? En tout cas, il évolue dans un monde étrangement chaotique, où les êtres ont un comportement insolite : on retrouve un tel monde dans certains poèmes en prose du recueil *La Corne d'abondance*, qui date de la même année ; l'auteur semble avoir accueilli à cette époque une influence surréaliste que l'on reconnaîtra aussi en 1931 dans *L'Homme à la moustache d'or*. Le caractère onirique de l'aventure de Pantagleize, dans le conte, contribue à faire apparaître le philosophe comme un « étranger » qui assiste à son drame plus qu'il n'y participe, à la façon de « Plume » d'Henri Michaux. Il ignore le nom de la femme qui l'a aimé, il ne sait pas quelle révolution il est en train de vivre et les autres ne le savent pas davantage ; acclamé par les révolutionnaires, il débite des propos cyniques et nihilistes qui « lui venaient il ne savait d'où » ; il ne semble pas entendre la sentence qui le condamne, et meurt comme on se laisse glisser dans le sommeil, sans comprendre son sort, ni le message entr'aperçu à la fin. Absurde donc est l'action de Pantagleize, absurde cet univers où se font et se défont les révolutions ; absurde aussi, et dérisoire, l'immense espoir d'une

« terre promise », qui ne s'ouvre que sur la mort. L'auteur s'est attaché à ce héros, qu'il retrouvera dans plusieurs œuvres ou projets d'œuvres dramatiques, dont le célèbre « vaudeville attristant » qui développe la trame du conte ; mais, dans cette pièce, l'intérêt s'est déplacé : la portée satirique de l'aventure, avec toutes les figures pittoresques des comparses, fait quelque peu oublier sa dimension métaphysique. Le conte, qui la mettait davantage en lumière, montrant un héros absurde titubant dans un monde absurde, occupe une place unique dans l'œuvre narrative de Ghelderode.

Nombre d'années s'écoulaient ensuite, durant lesquelles le conteur n'écrivait que des récits très mineurs, hors cet *Homme à la moustache d'or* qui est demeuré inédit de son vivant. Le théâtre accapare Ghelderode, jusqu'à une période de maladie : angoisse, crises d'asthme, dépression ; devenu durant plus d'une année incapable d'écrire, il reviendra pourtant, non au théâtre, mais à la prose narrative à partir de février 1939 ; l'influence de Franz Hellens aurait contribué à orienter ainsi sa création. Mais il semble surtout que le genre narratif soit beaucoup plus propice que le théâtre à la transcription de l'univers intérieur morbide et halluciné qui est désormais le sien, sous l'effet des angoisses, physiques et morales, qui l'étreignent, et des « euphoriques venins », à savoir de la morphine, qu'il prend pour soulager ses crises d'asthme. Certaines des visions antérieures de Ghelderode, dans « Soirs » ou « L'Amoureuse », avaient pu frôler le fantastique ; mais avec les contes de *Sortilèges*, l'auteur a mis toutes les ressources d'un art parvenu à maturité au service d'une création fantastique. Le recueil comporte douze textes, qui sont autant de chefs-d'œuvre du genre. L'un des récits de l'édition de 1941, « Eliah le peintre », entaché d'antisémitisme, a été éliminé du recueil dans les éditions plus récentes, mais pour être remplacé par un autre conte, écrit en 1942 et tout aussi remarquable : « L'Odeur du sapin ».

Les contes de *Sortilèges* sont des « confessions », Ghelderode ne l'a pas caché ; ils sont tous écrits à la première personne, et le héros-narrateur est évidemment l'auteur. Non qu'il ait vécu tout ce qu'il raconte ici ; il l'a visiblement rêvé, mais parfois à partir d'un souvenir vécu. En tout cas, dans les confidences de ce narrateur sur son « enfance sans joie » et son éducation religieuse, aussi bien que sur sa vie d'adulte, ses goûts, ses amitiés, sa maladie, on reconnaît celles que Ghelderode livre dans ses interviews et sa correspondance. Comme l'auteur, le narrateur des contes vit à Bruxelles ; c'est un promeneur solitaire, attiré par les spectacles de la rue, les

fêtes populaires ; il fréquente chapelles et musées, boutiques d'antiquaires et tavernes ; il aime les objets bizarres ou évocateurs d'un passé inquiétant ; comme l'auteur encore, il séjourne parfois à Ostende et la mer exerce sur lui la même fascination. Comme lui, il vit ses relations avec ses proches sur le mode angoissé ; plusieurs personnages ont eu un modèle dans l'entourage de l'auteur, et les récits parfois l'aident à régler des comptes. Surtout, cet autre lui-même souffre comme lui de sensations d'étouffement, et les attribue tantôt à la chaleur, tantôt à l'humidité de l'atmosphère, plus rarement à l'asthme ; ou bien il rêve qu'on l'a pendu. Il lui arrive aussi de se sentir soulagé, comme Ghelderode à cette époque, par la morphine.

« Il faisait obscur, sinistre et malsain » ; cette phrase, qui figure dans un conte de *La Halte catholique*, pourrait définir l'atmosphère où se déroulent une bonne partie des récits de *Sortilèges* ; des titres comme « Brouillard » ou « Un Crépuscule » sont éloquentes ; il en est aussi où l'été règne ; alors, il fait étouffant, sinistre et malsain ; le cas le plus étrange est celui du « Jardin malade », où la luxuriance des plantes elle-même est morbide et répugnante. Et ces paysages sont peuplés d'êtres à leur image, tels le chat démoniaque et la fillette monstrueuse du « Jardin malade », ou encore le peintre Eliah dont il est dit qu'il paraissait « engendré par ces lieux, produit du sol infertile et des eaux corrompues ». Dans tous ces cas, le narrateur attribue son malaise au cadre et à l'atmosphère, qui l'oppressent ; mais ce cadre, cette atmosphère, ne sont-ils pas nés eux-mêmes de l'oppression éprouvée par l'auteur qui les décrit ou les imagine ? C'est le paysage intérieur d'un Ghelderode malade qui habite ces contes. On pourrait parler de son enfer intérieur, car il a souvent le sentiment d'« expier », de souffrir « par le décret de Dieu qui le veut punir d'anciens péchés » ; le thème d'une culpabilité confuse, lointaine, revient plusieurs fois ; tantôt il découvre qu'il a été pendu dans une vie antérieure – pour quel crime ? – tantôt il croit inventer un acte sacrilège, voire déicide – il s'agit de poignarder des hosties – et il apprend que cet acte a eu lieu jadis ; tout se passe comme si l'âme du coupable l'habitait. Plusieurs fois aussi apparaît, avec le thème de la culpabilité, celui du sacrifice purificateur et du bouc émissaire ; le narrateur lui-même a failli être « le noyé du carnaval » dans le conte « Sortilèges », où finalement on brûle des mannequins « pouvant symboliser les vices aussi bien que les misères du printemps ». C'est le juif Eliah qui meurt dans « Eliah le peintre », et ce peintre juif ressemble fort au héros de *Hop Signor !*, personnage auquel

s'identifie Ghelderode ; peut-être Eliah est-il un avatar de l'auteur, autant que le narrateur qui se fait son bourreau pour exorciser son propre mal-être.

Certains des récits commencent avec la double évocation de l'atmosphère ambiante et de l'état physique et moral du héros-narrateur, l'une influant sur l'autre et contribuant à créer l'hallucination qui se précise dans les pages suivantes ; tout se passe ainsi dans « Un Crépuscule », qui est le plus ancien des contes. Mais dès le deuxième conte, « Brouillard », ce qui pourrait passer pour une hallucination s'avère être une irruption du surnaturel, l'atmosphère et l'angoisse du héros l'ayant seulement rendu plus réceptif aux manifestations de l'au-delà. Assez souvent, le narrateur nous introduit dans un univers apparemment sans surprise, celui de sa vie quotidienne ; il peut même faire appel à l'expérience du lecteur pour mieux obtenir son adhésion – « c'est un fait assez commun... » ou « chacun a pu l'éprouver... » – et puis cette réalité s'ouvre sur un mystère, parfois progressivement, parfois après une rupture des habitudes du héros, liée à un changement de la saison ou de son état de santé ; ce mystère est d'autant plus inquiétant qu'il émane des profondeurs de son être : les rares apparitions surnaturelles sont une matérialisation de ses hantises, et il s'en effraie moins qu'il ne s'effraie de lui-même, en découvrant par exemple son étrange don de voyance onirique, ou son pouvoir d'agir en rêve – ubiquité ou somnambulisme ? – ou son ascendant maléfique sur un être, ou encore « l'empreinte d'une existence antérieurement vécue ». Il se sent comme pris au piège, il n'est pas le vrai maître de sa propre action, le dénouement le lui révèle s'il ne l'a pas compris plus tôt.

Toutefois, cet être tourmenté parvient souvent à échapper aux puissances qui le cernent, à « voler la mort » : après la montée de l'angoisse exprimée directement, et matérialisée autour de lui par l'univers oppressant qui l'entoure, il arrive que la situation se dénoue, et qu'il se délivre par un violent effort de volonté à moins qu'il ne soit délivré comme par miracle ; et son soulagement traduit celui de l'auteur qui s'est délivré, lui, par l'écriture. « Je la crache hors de moi, cette histoire, pour me soulager, voilà », s'écrie le narrateur de « L'Odeur du sapin », et avec lui l'auteur.

Le recueil *Sortilèges*, dont le dernier conte date de 1942 – vingt ans avant la mort de l'écrivain – est le chant du cygne du conteur Ghelderode. Avec lui prend fin la seconde voie où il s'était engagé

dès sa jeunesse, celle de l'affrontement direct de ses tourments. Elle a abouti à ce qui est peut-être un constat d'échec de l'homme dans ce que Stendhal appelait la chasse au bonheur, mais à une incontestable réussite du créateur.

\*

\*\*

Notre parcours des deux voies suivies simultanément ou reprises alternativement par le conteur Ghelderode nous a permis d'envisager ses deux attitudes face à un mal de vivre insurmontable : ou il l'élude en se réfugiant dans un passé mythique, ou bien il l'affronte dans le but de l'exorciser. Le dramaturge n'agit pas autrement, dans ses deux manières successives : le théâtre moderniste des années vingt-cinq à trente fait écho aux contes amers situés dans le temps présent, tandis que le théâtre plus récent essaie de ressusciter l'univers de *Keizer Karel* et de la peinture flamande, ce rêve tournant de plus en plus, il est vrai, au cauchemar. C'est donc une même quête qui se fait jour dans les contes et dans le théâtre, et comme l'œuvre narrative se déploie surtout antérieurement à l'œuvre dramatique, elle peut apparaître comme le creuset où se préparent les pièces futures. Les anecdotes du *Keizer Karel*, le récit des tentations de saint Antoine, fourniront des sujets de comédies mineures. Certains contes – *La Mort équestre*, *Les Aveugles*, *Paysage attristé*, *Pantagleize qui trouvait la vie belle* – seront transposés au théâtre. Dans le roman *L'Homme à la moustache d'or* s'ébauche une scène de *Sortie de l'acteur*, pièce qui sera achevée plus tard. Plusieurs thèmes récurrents de l'œuvre dramatique sont déjà présents dans les premiers récits, et plusieurs silhouettes, représentations de la Mort, figures christiques, personnages de bouffons, y sont apparues avant de monter sur la scène. Une lecture attentive des contes s'impose à qui veut étudier un tel théâtre.

Mais l'intérêt de l'œuvre narrative de Ghelderode ne se limite pas, tant s'en faut, à l'ouverture qu'elle offre sur son œuvre dramatique. C'est une autre forme de son art qui s'y fait jour, grâce aux ressources du genre : il lui permet en particulier de se livrer à une introspection nuancée, ce à quoi la scène qui grossit tous les effets n'est guère favorable ; l'auteur peut user de la première personne, tout en demeurant libre de réinventer ce qu'il présente comme une confidence, et son contact avec le lecteur est bien plus étroit et direct que celui du dramaturge avec le spectateur. La souplesse

d'expression qui caractérise le conte lui permet aussi de transcrire telle quelle sa vision des choses et des êtres. Il excelle à faire imaginer la densité de l'air ambiant, la chaleur ou l'humidité, les odeurs surtout ; et à faire éprouver l'existence des autres comme celle d'une foule informe et menaçante. Quelle mise en scène pourrait offrir ce flou des impressions et des sensations, qui confine parfois à l'onirisme, et qui s'ouvre sur l'insolite ? L'expression verbale, dans les contes plus qu'au théâtre, se fait « magie évocatoire ».

Les métamorphoses d'un style protéiforme contribuent fort à donner le sentiment, devant cette œuvre narrative, d'une grande diversité. C'est par le ton, plus encore que par les thèmes, que diffèrent les deux séries d'œuvres évoquées. Et chacune d'elles, loin d'être uniforme, offre elle-même bien des variations. De toute cette diversité émergent, comme on l'a vu, d'authentiques réussites sur le plan esthétique. Le conteur Franz Hellens, qui était orfèvre en la matière, a même osé dire à propos de son ami Ghelderode : « Je me demande si son talent ne s'accommode pas mieux de la forme du récit que de celle de la scène, s'il n'est pas né conteur ? » Il est peut-être difficile de suivre Hellens dans ce paradoxe, mais on peut du moins affirmer que l'œuvre du conteur, même antérieure au dernier recueil, mérite bien d'être lue. Il est souhaitable qu'une édition d'ensemble de cette œuvre narrative, joignant aux textes les plus célèbres ceux que le public a oubliés, permette un jour aux fervents du théâtre de Ghelderode d'approcher la connaissance de ce qu'il appelait « son œuvre entier ».

## Le dramaturge : de l'interdit à la ghelderodite

---

par M. Roland BEYEN

Michel de Ghelderode croyait à la survie, et pas seulement à celle de son œuvre. Le 29 juin 1960, moins de deux ans avant sa mort, il écrivit à Jean Stevo : « On ne meurt pas, on disparaît, on va coucher ailleurs dans une autre planète : Ensor nous voit et nous entend ! » Le 27 janvier 1942, il avait déjà confié à un autre ami, Daniel van Damme : « Je sais de bonne part qu'un jour on recherchera ma tombe, mes lettres – et nous rirons bien, outre-vie, de cette farce nostalgique de la survivance académique ! » Il n'est donc pas impossible qu'en ce moment Ghelderode prenne un malin plaisir à nous regarder et à écouter nos discours de réception posthumes, un plaisir d'autant plus malin qu'en 1952, en pleine « ghelderodite », notre « vétuste Académie où chaque fauteuil est percé » a refusé de lui offrir un de ces fauteuils.

Le 5 novembre 1952, le dramaturge annonça à la fin d'une notice bio-chronologique qu'il mourrait « dans le mépris absolu de l'espèce humaine ». Trois jours plus tard, il compléta cette notice par l'*Épithaphe* :

Ci-gît cet auteur à l'existence dramatique  
Michel de Ghelderode  
seul de son espèce  
et dernier de son nom.  
N'imitiez pas son exemple et abstenez-vous  
de penser à lui dans vos prières.  
Du fond de l'Infini  
il vous enmerde [*sic*]  
infiniment.

Cette *Épithaphe* est souvent citée depuis que je l'ai révélée en 1971, mais j'ignorais moi-même à ce moment qu'elle fut rédigée le jour où Ghelderode apprit avec dépit que notre Académie venait de lui préférer le poète Edmond Vandercammen. Le jeudi 6 novembre, l'avant-veille de l'élection, il avait confié à son ami Paul De Bock, le principal responsable de la petite conjuration en sa faveur : « Je serai chez moi ce samedi, et dimanche aussi. Tu me diras si j'obtiens de porter l'épée (de Tolède) – ce vieux rêve d'un enfant dégoûté du vilain et atomique aujourd'hui. » Le samedi, son dépit fut d'autant plus vif que Paul De Bock lui confia qu'il avait été évincé parce que la majorité des académiciens avaient attaché foi aux rumeurs qui circulaient au sujet de son attitude pendant l'Occupation. Le Ministre de l'Intérieur avait pourtant pris sa défense et avait commué la révocation prononcée par son employeur, l'Administration communale de Schaerbeek, en une simple peine disciplinaire de trois mois de suspension sans traitement.

Quarante-cinq ans plus tard, ces rumeurs n'avaient pas fini de circuler puisque, dans un article publié dans *Le Soir* du 4 février dernier, notre confrère et ami Jacques De Decker prétendit que Ghelderode « passera quelques jours en prison à la Libération » et « sortira de l'épreuve profondément ébranlé ». Dans *Le Soir* du 18 juillet, il s'excusa « d'avoir cautionné une légende » et me remercia gentiment « de l'avoir une fois pour toutes éradiquée ». Revenant par la même occasion sur la question de l'antisémitisme de Ghelderode, il conclut : « Ce débat-là reste ouvert, et devrait peut-être se tenir sans tarder pour que cette année Ghelderode ne se termine pas avec cette pénible ambiguïté. » Ce n'est évidemment pas le moment de tenir ce débat difficile. Je voudrais seulement ajouter un témoignage personnel au volumineux dossier que j'ai publié à ce sujet dans le tome 5 de la *Correspondance* de Ghelderode, faire une brève mise au point comme celle que j'ai faite à Schaerbeek le 21 avril lors d'une conférence suivie d'un fructueux débat auquel participaient des représentants de plusieurs associations juives.

Bien que j'aie clairement montré dans le tome 5 qu'il n'y eut pas le moindre rapport entre les sympathies pro-allemandes de Ghelderode au début de l'Occupation et la lettre tristement antisémite qu'il adressa le 15 septembre 1942 à son traducteur flamand Willem Doevenspeck, je n'ai nullement l'intention de minimiser cet antisémitisme. J'ai été le premier à le dénoncer, dès

1971 ; je serai le dernier à l'excuser. Je reste persuadé qu'il faut parler de cette regrettable tare, mais je me sens obligé de protester contre ceux qui l'ont invoquée pour faire le silence autour de Ghelderode pendant le centenaire ou qui ont présenté l'auteur de *Mademoiselle Jaire* comme un « méchant homme », un « enragé », etc.

Ghelderode était anti-tout et anti-tout le monde. Si nous avions le temps, je lirais une série de diatribes extraites de la correspondance et j'inviterais les personnes visées à quitter la salle. Je garderais ce jeu pour la fin de la séance : ce serait une façon efficace d'évacuer la salle. J'y renonce, faute de temps et parce que je pourrais sans difficulté trouver pour chaque catégorie de personnes vilipendées plusieurs phrases où Ghelderode, écrivain d'humeur, écrit le contraire, où il fait même l'éloge de ses principales bêtes noires : les politiciens, le clergé catholique, les juifs, les francs-maçons, les flamingants, les « fransquouillons », les Belges, les Français, les Américains, les Russes, les hommes et surtout les femmes de lettres, les critiques, les journalistes, les éditeurs, etc.

Ghelderode pratiquait à merveille l'art de tresser des couronnes, mais il est indubitable que les diatribes qui parsèment ses lettres sont plus nombreuses que les éloges. La question est de savoir pourquoi il ressentait ainsi le besoin de fulminer contre tout le monde, alors que, désarmé de sa plume, il était l'homme le plus timide, le plus affable, le plus paisible. Je n'ai pas de réponse concluante à cette question. Je sais seulement que Ghelderode était maladif et hypersensible, qu'il a beaucoup souffert dans son corps et dans son âme, au point de frôler par moments la hantise de la persécution. Incontestablement paranoïde, il était constamment à la recherche de boucs émissaires afin de prêter des visages à ses angoisses existentielles. Déblatérer, vitupérer, injurier l'aidait à supporter ce qui le blessait, l'inquiétait, l'affolait. Or tout le blessait, hormis les morts et les animaux, quelques saints et quelques amis. En préparant le tome 6 de la *Correspondance*, j'ai été frappé par le fait qu'à l'époque de la « ghelderodite », ce dramaturge « sulfureux », « diabolique », « démoniaque », « satanique » se souciait davantage de la maladie de son chien que du sort de son œuvre à Paris, d'autant plus que cette maladie l'obligeait à se séparer d'un petit chat qu'il venait de recueillir. La misanthropie de Ghelderode était en réalité un masque protecteur. Le 14 octobre 1959, trois mois après que la France lui eut d'abord plus ou moins promis puis refusé la Légion d'honneur, il confia à son ami Alain

Bosquet : « Le malheur des hommes, c'est la charité, cette sale habitude de pardonner... Je me suis raidi à temps... Et j'entends mal finir – en voyou – socialement parlant... » Mais le 20 août de l'année suivante, un mois après l'hommage qui lui fut rendu par la ville d'Ostende, il avoua au metteur en scène Marcel Lupovici : « Quelle consolation, finir en paix – voir s'éloigner la haine qui m'a suivi toute mon existence, telle un vampire épuisant, un loup-garou accroché à ma carcasse ! Oui, je respire mieux ! Et en Belgique, on n'ose plus trop me persécuter, après ces preuves publiques d'une renommée – choc en retour – qui vient de loin, de partout ! » Un an plus tard, évoquant cet hommage dans un émouvant *Merci, Jan Boon !*, Ghelderode abandonna une nouvelle fois son masque de misanthrope et révéla enfin, au grand jour, son insatiable besoin d'affection : « Et d'aucuns comprirent que ce serait ma seule, ma dernière célébration publique, moi qu'on ne fête jamais dans ces Belges, moi qu'on n'aime pas ! »

Ce que notre confrère Simon Leys disait ici, en 1992, de Simenon, s'applique également à Ghelderode : « L'œuvre présente une splendeur et une profondeur qui dépassent et débordent manifestement son auteur. L'œuvre est non seulement plus grande que lui, elle est d'une autre nature : elle vient d'ailleurs. [...] Ce n'est pas un scandale que des romanciers de génie s'avèrent être de pauvres types ; c'est un réconfortant miracle que de pauvres types s'avèrent être des romanciers de génie. »

Madame Jacqueline Blancart-Cassou vous a parlé avec beaucoup de finesse des contes de Ghelderode. Je vous parlerai avec quelque maladresse de son théâtre, non pas directement, mais par le biais de sa réception à Paris. Je vais, à la demande de mes confrères, essayer de résumer les résultats de mes recherches (inachevées) sur la portée exacte de la fameuse « ghelderodite », sur les circonstances dans lesquelles elle s'est déclarée, sur les causes de ses ravages et de sa disparition. Et tant pis si Ghelderode du fond de l'Infini m'emmerde infiniment, s'il me voue, comme à toute l'espèce humaine, le mépris le plus absolu, s'il rit bien, outre-vie, de cette farce nostalgique de la survivance académique...

Après la dissolution du Vlaamsche Volkstoneel (Théâtre populaire flamand) en avril 1932, l'œuvre de Ghelderode sombra peu à peu, malgré l'attribution du prestigieux Prix triennal de Littérature dramatique en juillet 1939, dans un oubli quasi total, total à partir de la Libération. En 1946, le dramaturge était réduit à demander

l'aumône et à mendier auprès d'amis journalistes de petits billets signalant son existence. Le 21 mai, il demanda à Maurice Schwilden : « Ne pourriez-vous essayer de glisser quelques lignes dans *La Lanterne* ou *Alerte*, annonçant la création de *Sire Halewyn* à Radio Paris, ce 30 mai : c'est après tout une grande première d'auteur belge. Je vous demande cette discrète publicité, parce que je reste toujours à l'index, malgré l'arrêté du Régent qui me réhabilite... Et cette nouvelle ferait chier maints personnages ! Personnellement, je m'en fiche, mais j'ai droit à une revanche... » La création radiophonique n'eut pas lieu. Mais la France ne tarda pas à offrir à Ghelderode une éclatante revanche.

Le 12 août, Catherine Toth, qui venait de fonder avec son mari André Reybaz la compagnie Le Myrmidon, demanda à Ghelderode l'autorisation de monter *Sire Halewyn*. Le dramaturge ne se donna pas la peine de répondre, mais Catherine Toth s'obstina. À son troisième appel, daté du 6 décembre, Ghelderode lui envoya les trois volumes de son *Théâtre complet*. Le 23, Toth lui écrivit : « Jamais aucune œuvre dramatique ne m'a si pleinement satisfaite, touchée – J'ai été très sensible à la Beauté, à la Force et au Mystère contenu dans votre œuvre, et si rare au théâtre, à ce souci de plastique qui me tient tant à cœur – [...] Il est inconcevable que votre œuvre n'ait pas eu une diffusion plus large – »

Entre le 13 juin et le 7 juillet 1947, Le Myrmidon donna à la Maison de l'Œuvre 25 représentations de *Hop Signor !*, précédé du *Ménage de Caroline*. La critique fut impitoyable pour le lever de rideau et assez sévère pour la grande pièce. Le titre choisi par André Ransan dans *Ce Matin* du 17 juin était représentatif : « *Hop, Signor !* »... *mais personne ne se réveille*. Son commentaire ne l'était pas moins : « Au risque de passer pour un Béotien, après avoir écouté ses deux pièces avec une attention obstinée, une curiosité héroïque, j'avoue... que je n'y ai absolument rien compris ! [...] partagé, tiraillé, par ses origines mêmes, entre l'art flamand et l'art espagnol, M. de Ghelderode ne saurait se prévaloir de cette vertu majeure du génie latin : la clarté. Son œuvre, confuse, obscure, pesante, touffue, est plongée, de la première à la dernière réplique, dans un symbolisme soporifique et accablant. » Dans *Les Nouvelles Littéraires* du 3 juillet, l'existentialiste chrétien Gabriel Marcel reconnaissait à *Hop Signor !* « une certaine fougue, à la limite du lyrique et du burlesque », mais il se défiait de ce qu'il appelait « les obsessions d'un cerveau malade » : « Tout ici donne l'impression d'un esprit qui, par suite de circonstances dont j'ignore le détail, se

serait livré sans retenue, avec une complaisance onanique, aux imaginations à la fois luxurieuses et funèbres qui l'assiègent. » Ses confrères trouvèrent la pièce « intéressante », « singulière », « curieuse », « étrange ». Seul Paul Guth se montra vraiment enthousiaste, dans *Opera* du 9 juillet. Après avoir présenté « le ballet » des deux nains comme « du Shakespeare pur, à servir d'exemple, tant par le texte que par la mise en scène de Catherine Toth, à tous les gens de théâtre de l'avenir », il conclut : « La saison théâtrale de Paris, si pâle en ses débuts, se réhabilite par cette révélation qui est son grand événement, surprenant de soudaineté et d'ardeur, comme un flot de neige et de sang jailli de l'été. »

Un an et demi plus tard, le 21 décembre 1948, le nom de Ghelderode réapparut à Paris, cette fois-ci dans *Escurial* monté par René Dupuy, d'abord dans le cadre des « Mardis de l'Œuvre », puis en spectacle régulier au Théâtre des Champs-Élysées, du 15 janvier au 10 février 1949. La plupart des critiques s'intéressèrent surtout à la première partie du spectacle, *La Vengeance d'une Orpheline russe* du Douanier Rousseau. Ceux qui consacrèrent quelques lignes à *Escurial* les réservèrent à l'acteur Michel Vitold, qui, selon Gabriel Marcel, avait tenu le rôle du roi « avec une puissance absolument hallucinante ». La pièce elle-même fut mieux accueillie que *Hop Signor !* Seul Thierry Maulnier déclara, dans *La Bataille* du 1<sup>er</sup> janvier, avoir moins aimé *Escurial* : « Il y a certes, dans ce drame sombre, de fortes vertus dramatiques, une violente vie physique des personnages, une singulière aptitude à créer sur la scène l'angoisse et le mystère. Tout cela sort avec 120 ans de retard du magasin poussiéreux des épouvantails romantiques. Tout cela est au carrefour des drames de Hugo et du Grand Guignol. » Le critique le plus élogieux fut le redoutable Jean-Jacques Gautier, qui nota dans *Le Figaro* du 23 décembre : « Ce fragment de tragédie atteint à une violence et à une majesté certaines. Shakespeare... oui, peut-être aussi un peu Hugo... Mais quelle ampleur, quelle frénésie concentrée, quel tempérament ! Et surtout quel style admirable d'éloquence et de plénitude ! »

Six mois plus tard, le 13 juillet 1949, le jury du prestigieux Concours des Jeunes Compagnies décerna son Grand Prix de 500 000 F au Myrmidon pour sa création de *Fastes d'Enfer* et attribua la 3<sup>e</sup> place à la Compagnie Roger Iglésis pour *Mademoiselle Jaire*.

Cette dernière pièce n'avait pourtant pas reçu bon accueil, sauf de

la part de Jean-Jacques Gautier et de Robert Kemp. Les autres critiques avaient rivalisé de réserves, d'incompréhension, de réprobation, voire de mépris. Le 9 juillet, Roger Lannes s'était écrié dans *Le Figaro Littéraire* : « *Mademoiselle Jaire* m'a semblé absolument inécoutable. Ces hurlements et ce tapage sont peut-être ce qu'il est convenu d'appeler la truculence flamande. On ne les supporte pas aisément. » Le 13, Francis Ambrière avait écrit dans *Opera* : « Il y a dans l'œuvre de M. de Ghelderode [...] une recherche si insistante et si délibérée de l'étrange, un satanisme à ce point systématique et simplet, que le tout aboutit au comble de la littérature. De l'air ! De l'air ! Ma foi, j'ai pris la porte. » Le lendemain, Gabriel Marcel avait déclaré dans *Les Nouvelles Littéraires* : « Ce qui frappe dans *Mademoiselle Jaire* ce n'est pas uniquement l'outrance et la démesure, c'est une extraordinaire indécence ; les effets burlesques que l'auteur a ménagés autour de l'agonie d'une jeune fille sont proprement intolérables ; il faut l'atonie affreuse du public de 1949 pour que l'œuvre n'ait pas été interrompue par des coups de sifflet. Mais ce n'est pas tout, une extraordinaire prétention pseudo-symboliste vient encore adultérer et embrouiller ce qui aurait pu n'être qu'une farce inconvenante mais haute en couleur pour la transformer en une sorte de mystère dont la signification, je l'avoue, m'échappe absolument. »

*Fastes d'Enfer* ne fut guère mieux accueilli. Francis Ambrière s'exclama dans *Opera*, le 20 juillet : « Eh bien ! non, je n'en puis plus, et j'ai contracté une indigestion de ce satanisme de pacotille qui me détournera pour longtemps de M. de Ghelderode et de ses zéloteurs. » Le même jour toutefois, René Barjavel fit entendre dans *Carrefour* un tout autre son : « "Il serait temps que Shakespeare naquît", écrivais-je ici il y a un an. Je ne voudrais pas jeter au visage de Ghelderode une comparaison qui risquerait de le décerveler, mais je dirai pourtant que la saison 1948-1949, qui, avec *Escorial*, *Mademoiselle Jaire* et *Fastes d'Enfer*, aura vu la révélation au public parisien de l'œuvre de ce dramaturge, apparaîtra, avec le recul du temps, comme une des dates les plus importantes du théâtre contemporain. Entre "les idées" de Sartre et "le style" de Montherlant vient enfin se dresser une sorte de volcan d'où jaillit, bouillonnante et sulfureuse, la lave incandescente du théâtre. »

Le grand metteur en scène et acteur Jean-Louis Barrault, dont la troupe animait depuis 1946 le Théâtre Marigny, fut davantage impressionné par l'enthousiasme de Barjavel que par l'indigestion d'Ambrière : il invita *Le Myrmidon* à représenter *Fastes d'Enfer* au

Marigny, dans un programme commençant par *Le Procès de Kafka* adapté par Gide et par lui-même et dans lequel il jouait le rôle de Joseph K.

Dès que la nouvelle fut connue, Claude Jamet lança dans *Paroles Françaises*, le 26 août, un chaleureux *Salut à Ghelderode* dont je lis le début et la fin : « Je me rappellerai longtemps l'ovation – historique – sur laquelle a pris fin, cette année, le concours des Jeunes Compagnies. Toute une salle debout, enthousiaste, unanime ; même les béotiens, ceux qui ne comprenaient pas, et ceux qui ne voulaient pas, emportés à leur tour ; les mains qui nous cuisaient d'applaudir... [...] André Reybaz lançait [...] le nom flamand de l'auteur comme un défi : Michel de Ghelderode !... Et, soudain, ce tonnerre ; cette grêle de bravos ; ces cris et ces rappels crépitant de partout. Ô baptême ! Ô divine surprise ! Paris, que dis-je ? la France se découvrait un nouvel écrivain de théâtre. [...] De toute façon, nous reverrons les *Fastes d'enfer* dès la saison prochaine, et sans doute d'autres drames, "mystères" ou "tragédies-bouffes" du poète maudit. Je vous en reparlerai ! Et cette fois, tout le monde en parlera. C'est trop peu dire que M. Michel de Ghelderode est la révélation d'une année théâtrale qui (comme nous l'avons vu) en avait bien besoin. On n'en compte pas dix de cette taille par siècle. Vous verrez ! vous verrez ! La victoire de l'autre soir, aux Jeunes Compagnies, a été enlevée par surprise ; il y aura bataille, je n'en doute pas – comme pour *Hernani* à l'époque romantique ; comme pour (ou contre) Ibsen, Maeterlinck ou Claudel lui-même il y a cinquante ans. Je me sens fier de penser que j'y serai, et que j'en serai. [...] Et maintenant, c'est l'avenir – un très proche avenir – qui nous dira si j'ai raison ; si, oui ou non, M. Michel de Ghelderode est un poète ; si sa hantise de la mort, sa cruauté, son goût du grotesque mêlé à l'horrible et au macabre sont authentiques ou vains ; si les monstres qui s'agitent, dansent, éructent diaboliquement sur son théâtre relèvent malgré tout de l'humain le plus intense, le plus saignant – ou ne sont que phantasmes puérils d'un obsédé ; s'il s'agit, dans son cas, d'un "satanisme de pacotille" (comme le croit, par exemple, M. Francis Ambrière) ou d'une mysticité, au contraire, à l'état sauvage... »

Une semaine plus tard, le 3 septembre, Guy Verdoy publia dans *Franc-Tireur* un article analogue, intitulé *Pour saluer Ghelderode*. Après avoir tenté de rassurer ceux qui redoutaient le « satanisme », « la monstruosité » de Ghelderode, il conclut : « Après tout, que risque-t-on à "découvrir" Ghelderode ? Sûrement pas de l'ennui

littéraire ! Car c'est une fort belle langue que ce curieux français, plein de tournures germaniques, que parlent Folia, Purmelende d'Ostrelande, Videbolle, Porprenaz, Suskanel, Sodomati et ces inoubliables Marieke contre qui – un soir équatorial, il est vrai – j'aurais donné Choéphores et Euménides. Langue sonore, dont les timbres et les rythmes rappellent souvent Verhaeren. Je veux bien que, dans le silence des bibliothèques, certaines résonances trahissent parfois leur creux (chez Verhaeren aussi !). Mais ceux qui ont vu *Escorial* et qui verront *Fastes d'enfer* ne me démentiront pas quand je dirai l'efficacité de ce langage sur les planches, où il finit par créer cette sorte d'incantation qui est, au théâtre, l'un des moyens d'atteindre à la poésie. »

Les deux premières représentations de *Fastes d'Enfer* eurent lieu les jeudi et vendredi 20 et 21 octobre, sans donner lieu à des incidents. Mais le 26, deux jours après la troisième représentation, René Barjavel titra dans *Carrefour : Michel de Ghelderode*, « dramaturge démoniaque » provoque, aux Champs-Élysées, une nouvelle bataille d'*Hernani* et il ajouta, dans un second article : « Les *Fastes d'Enfer* pourront-ils se maintenir sur les Champs-Élysées ? Cela va dépendre de la ferveur des amoureux du grand théâtre. Il faut qu'ils aillent à la rescousse de Ghelderode. Ils en seront récompensés par la découverte d'un auteur dramatique pratiquement inconnu en France et qui est un des sommets du théâtre de notre temps. » Cet appel arriva trop tard : après la représentation houleuse du vendredi 28, *Fastes d'Enfer* fut irrévocablement banni du Marigny.

Le 2 novembre, Catherine Toth raconta à Ghelderode ce qui s'était passé. La lettre est trop longue pour que je puisse la lire intégralement. J'essaie de la résumer.

Après la deuxième représentation, Barrault annonce à Reybaz et Toth qu'il les retire de l'affiche, « en invoquant le renom “bon ton” du théâtre, ligne Marivaux à respecter, peur du scandale, etc. », mais deux heures plus tard, il leur permet de jouer encore le lundi 24 et le vendredi 28, à condition qu'ils coupent la dernière scène [la scène où les prêtres, de peur, « ont chié plein leur soutane », dit l'évêque auxiliaire, et « se reniflent l'un l'autre comme des chiens », « répétant sans arrêt : “Caca !... caca !...” »]. Reybaz et Toth refusent catégoriquement. « Depuis huit jours déjà, ajoute Toth, c'est la guerre à cause de cette fin qui scandalise tout le théâtre – tous les moyens ont été employés pour nous décider à cette coupure : menaces, chantages – André a subi de véritables

interrogatoires de police avec 4 personnes usant chacune de leurs armes – intimidation, charme, appel au bon goût, nécessité de ne pas heurter la clientèle, etc. »

Le lundi, Madame Volterra, la directrice du théâtre, avertit les comédiens que le rideau tombera avant la scène incriminée. Avant que se lève le rideau, Barrault s'adresse au public : « Voici les lauréats du concours, qui vont vous jouer *Fastes d'Enfer* dans la présentation exacte du concours, les lauréats furent choisis par un jury compétent », etc. Mais après la représentation, quand le rideau se relève sur les applaudissements, Reybaz s'adresse à son tour au public : « J.-L. Barrault vous a dit tout à l'heure que nous allions jouer la pièce dans la présentation exacte du concours – C'est faux – La direction nous a imposé des coupures que nous désapprouvons parce qu'elles trahissent la pensée de l'auteur – Nous nous en excusons. » Cette déclaration provoque un brouhaha invraisemblable. « Recommencez ! » crie le public. « Mettez-les dans le noir – coupez la rampe », crie la directrice. Et « le rideau tombe violemment à dix centimètres derrière André – l'assommant presque ». C'est « le tollé général ».

Après trois jours de silence de la part de la direction, la troupe apprend par les journaux qu'elle joue encore le vendredi 28. Cette quatrième et dernière représentation est la plus houleuse. Catherine Toth raconte : « cette fois, les 1 200 personnes de Marigny s'affrontaient – Le poulailler criait au parterre : “Vos gueules bourgeois incultes” – Des dames sanglotaient : “Baissez le rideau, baissez, assez, assez !” – D'autres : “C'est trop, c'est trop” – “Non monsieur, laissez-les pour voir jusqu'où ils osent aller !” – Depuis le moment où l'évêque parvient à cracher l'hostie empoisonnée (et là ce fut un délire de courroux, la moitié du parterre se levant, mais ne partant pas !) je crois qu'aucun des spectateurs ne put entendre ni comprendre le sens de la pièce jusqu'à la fin – Mais la majorité était avec nous – Jusqu'à Barrault et M. Renaud qui ce soir-là oubliant tout restaient collés au décor [...] – Le théâtre vivait d'une vie qu'il n'avait pas connue – Il mugissait, vociférait, applaudissait, criait, riait et les spectateurs ce soir-là sortirent avec leurs chapeaux enfoncés, défoncés, leurs cravates volaient : nous étions loin en effet du “bon ton” mais tous vibraient de colère ou de joie, [...] de vie arrachée au sommeil et à la torpeur – »

La pièce du « Shakespeare flamand » (le compliment était de Louis Pauwels dans *Combat* du 1<sup>er</sup> novembre) trouva rapidement refuge

aux Noctambules, petit théâtre de la rive gauche, où elle fut représentée avec *Hop Signor !* du 22 novembre au 8 janvier 1950, sans incidents et avec succès.

De tous les articles inspirés par cette reprise, le plus important fut celui de Jacques Lemarchand dans *Combat* des 24 et 26 novembre : « D'échec en insulte, de lâchage en incompréhension, d'excommunications en ricanements, je suis très assuré que l'œuvre de Michel de Ghelderode atteindra la gloire. [...] Voici *Hop Signor !* et *Fastes d'Enfer* abrités aux Noctambules. Personnellement, c'est sur le parvis de Notre-Dame, et en présence des corps constitués, que j'eusse aimé les entendre. Cela viendra. [...] *Hop Signor !*, *Fastes d'Enfer*, comme tout ce que j'ai lu et vu de Ghelderode, sont des pièces scandaleuses. J'ai été scandalisé. J'ai reçu directement le choc du scandale. Exactement, ce choc que réclament en ronronnant, et si harmonieusement, tant de théoriciens du théâtre depuis trente-cinq ans. C'est-à-dire pendant tout le temps où Ghelderode travaillait et n'était pas joué. Tout le temps où les revues avancées et les hommes les plus rêveusement intelligents parlaient en se caressant, ou en s'injuriant, du "Théâtre de la Cruauté" – le Théâtre de la Cruauté se faisait, était fait, ne se jouait pas – à trois cents kilomètres des chercheurs. »

Une semaine après cet article retentissant, le 3 décembre, Catherine Toth annonça à Ghelderode que Gallimard venait de décider, grâce à Lemarchand, l'édition de son théâtre. Le célèbre critique était revenu voir le spectacle, plus enthousiasmé encore que la première fois. Elle ajoutait : « Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Maurice Nadeau, Jean Genet, sont venus également cette semaine et paraissaient conquis. » Quelques jours plus tard, la revue *Temps Modernes* demanda le droit d'éditer *Fastes d'Enfer*, avec une introduction de Sartre, mais Gallimard ne lui céda que la 2<sup>e</sup> partie de *Mademoiselle Jaire* (à partir de l'apparition du Roux). Quant à Genet, il fut tellement conquis qu'il assista à plusieurs représentations et s'écria : « Il y a là tout, là. Tout ce qu'on fera. » Il est vrai que Reybaz ne fit cette révélation qu'en 1968, mais il existe une carte du 14 décembre 1949 où le metteur en scène apprend à Ghelderode que Genet « veut absolument que *Les Bonnes* qui vont être présentées à Londres fassent affiche avec *Fastes d'Enfer* ».

Le 13 janvier 1950, *Fastes d'Enfer* et *Hop Signor !* émigrèrent au Vieux-Colombier. Le 19, Morvan Lebesque écrivit dans *Climats* :

« Depuis plusieurs semaines, des salles, debout, reconnaissent et acclament le génie de Ghelderode. Et lorsque nous est jouée la scène fameuse où la nourrice de l'évêque ressuscité l'adjure de pardonner à ses ennemis et finalement le gifle pour l'inciter à la miséricorde, le seul nom de Shakespeare nous vient à l'esprit, et nous le crions avec une certitude heureuse et la joie, enfin, la joie poignante d'admirer. [...] Magie, certes, le mot convient à l'œuvre de Ghelderode. Et je n'en veux pour preuve que l'art confondant avec lequel il unit la farce au drame. On savait, depuis les Romantiques, que ces deux éléments pouvaient aller de pair. Ghelderode fait mieux, il les conjugue. Il les associe si étroitement qu'on ne peut plus les distinguer. Ainsi, dans son théâtre, pleurons-nous de nos joies et rions-nous de nos malheurs. »

Le 12 février, *Fastes d'Enfer* et *Hop Signor !* terminèrent leur carrière, provisoirement, au Vieux-Colombier. Mais cinq jours plus tard, le 17, le Myrmidon créa aux Noctambules *Sire Halewyn* et le 21 eut lieu au Théâtre de l'Œuvre la première de *Barabbas*, jouée par la Compagnie Roger Harth – Jean Le Poulain. C'est dans ce contexte que le terme « "ghelderodite" aiguë » fit son apparition.

Il fut imprimé pour la première fois le 18 février dans *Franc-Tireur*, où Guy Verdot nota en tête de son compte rendu de *Sire Halewyn* : « Hier soir, à l'entracte des Noctambules, j'entendais parler de "ghelderodite" aiguë. Et j'ai bien peur, en effet, que cette bénéfique maladie – diagnostiquée ici même dès juillet dernier – ne fasse, cette saison, quelques victimes parmi les troupes d'avant-garde. Mais l'épidémie passée, et Ghelderode devenu fragmentairement classique, on saura que le mal était utile, et fécondant le virus. » Six jours plus tard, Guy Dornand commença dans *Libération* son compte rendu de *Barabbas* par les mots : « En ces temps de "ghelderodite" aiguë (J.-L. Barrault annonce lui-même une autre œuvre de M. de Ghelderode pour la saison prochaine) ». Il est probable que Dornand avait lu Verdot. Quoi qu'il en soit, la notion était dans l'air, comme le suggère Verdot, depuis le Concours des Jeunes Compagnies de juillet 1949.

Le 23 février, le critique dramatique de *Point de vue. Images du monde* entama son compte rendu de *Sire Halewyn* par la phrase : « Ghelderode rime de plus en plus avec mode. » Trois jours plus tôt, Georges Ravon avait écrit dans *Le Figaro*, sous le titre *Vent du Nord* : « Comment, vous ne le connaissez pas ? Mais il est adorable, ma chère. Une coupe, un flou... On ne parle que de lui. C'est

l'homme du jour. [...] Il tient plus de place dans les entretiens mondains que la taille chutée, le décolleté baigneuse et la ligne champignon. On ne prend plus parti pour le *Tartuffe* de Molière ou le *Tartuffe* de Louis Jouvet, on prend parti pour lui ou contre lui. Et lui, Michel de Ghelderode, dramaturge flamand, malade et désabusé dans son logis bruxellois, se demande sans doute pourquoi les Parisiens, qui l'ignorèrent résolument pendant tant d'années, lui donnent soudain le pas sur leurs favoris de l'autre semaine. Il y a quelque temps, on devait interrompre la représentation d'un de ses actes pour sauver les fauteuils. Aujourd'hui on le supplie de vider le tiroir aux manuscrits, deux théâtres l'affichent à la fois, J.-L. Barrault prépare son apothéose, M. Jean de Letraz commence à s'alarmer. Son talent (qui n'est pas en cause), tumultueux, inspiré, blasphématoire, traversé d'éclairs et de relents de soufre, est-il plus grand aujourd'hui qu'hier ? Non. C'est la mode, voilà tout. Fondu pour les jupes. Effets spéciaux pour les manches. Enfer et damnation sur les planches. Paris éprouve périodiquement le besoin de respirer ainsi les brouillards du Nord. Maeterlinck, Crommelynck, Ghelderode... – Ah ! ne m'en parlez pas, ma chère, ce Ghelderode... »

Le plus étrange est que les étiquettes « "ghelderodite" aiguë » et « mode », auxquelles s'ajoutèrent « vogue », « snobisme », « manie », « fureur ghelderodienne », etc. – furent appliquées à deux pièces particulièrement mal accueillies : *Sire Halewyn* et *Barabbas*.

Claude Jamet reconnaît dans *Paroles Françaises* du 24 février (six mois après son *Salut à Ghelderode*) : « Après *Sire Halewyn*, cinquième pièce de Michel de Ghelderode, qui voit le jour à Paris, ce sont les adversaires du dramaturge flamand qui semblent devoir marquer un point. [...] Il me semble que Michel de Ghelderode a mieux à faire que refaire du Maeterlinck, même sulfureux. Il me semble que ce climat d'opéra (sans musique) et de conte (bleu de nuit) n'est pas exactement le sien ; et que ce qui manque à *Sire Halewyn*, c'est ce mélange – surhugolien – de "sublime" et de "grotesque", de macabre bouffonnerie et d'horreur truculente, où j'avais cru, jusque-là, voir sa marque propre. »

Cinq jours plus tard, le 28, René Barjavel loue dans *Carrefour* la foi de la toute jeune troupe qui joue *Barabbas* et l'interprétation de Le Poulain, mais il conclut : « Cette expérience après les précédentes nous montre combien l'œuvre du dramaturge flamand souffre d'être

présentée avec de petits moyens. Car Ghelderode est avant tout un visuel. » Il ajoute : « Il faudra sans doute attendre *La Farce des ténébreux*, que va monter Jean-Louis Barrault la saison prochaine, pour voir un Ghelderode complet. » Malheureusement, cette création tant attendue n'aura pas lieu.

Le 6 septembre, Barrault fait savoir à l'auteur qu'il a relu la pièce et qu'il a « retrouvé, intacte, l'excellente impression que (lui) avait faite la première lecture ». Il lui demande toutefois de préciser sa « thèse », d'éclairer la morale de la pièce de sorte que le public « sente bien que cette farce renferme une philosophie profonde et véritable », d'améliorer la fin du premier acte et d'abrégier le troisième. Le 28 octobre, Ghelderode lui envoie une version améliorée. Le 24 janvier 1951, Barrault lui écrit : « Je crois que nous servirons au mieux cette "moralité" contre le refoulement, si nous en faisons un spectacle plein de *gaieté*. » Il lui demande, par conséquent, d'écrire trois petites chansons pour remplacer trois scènes du deuxième acte, ainsi que deux courts becquets pour éclairer la « moralité ». Il s'excuse des coupures « un peu sanglantes » qu'il a effectuées dans le troisième acte. Il annonce que la première lecture se fera le 3 février, que les répétitions commenceront le 5 et que la création aura lieu au plus tard le 4 avril.

Le 9 février, toutefois, le metteur en scène écrivit au dramaturge que, lors des lectures à haute voix, il s'était rendu compte qu'il lui était impossible de créer la pièce pendant la saison en cours : les coupures effectuées « n'étaient pas encore suffisantes si l'on voulait être vraiment très sérieux devant les exigences de l'art dramatique » et les actrices de la troupe, qui brillaient surtout par « la grâce, la diction et l'élégance », ne convenaient pas aux rôles qu'elles devaient incarner [rôles de prostituées]. Barrault promettait de se racheter après avoir pris toutes les précautions : « Après *Phèdre*, *Le Soulier de Satin*, *Antoine et Cléopâtre*, *Hamlet*, Marivaux, Molière, *Le Procès*, nous devons subtilement calculer avec un public que nous avons fait, pour le faire sortir de certaines frontières, quitte à lui prouver après coup que nous ne faisons que continuer la véritable tradition. » Il terminait sa lettre en priant l'auteur de lui réserver la période du 17 au 27 mai pour reparler de la pièce à Bruxelles et pour « y retravailler ». J'ignore ce que Ghelderode répondit le 12 février, mais après cette date il ne semble plus avoir eu le moindre contact avec Barrault.

Un mois plus tard, le 6 mars, la Compagnie Harth – Le Poulain

récidive aux Mardis de l'Œuvre avec *Magie Rouge*, qui permet aux « thuriféraires » de Ghelderode de marquer un point. Dans *Le Figaro Littéraire* du 7 avril, Jacques Lemarchand rappelle « l'étonnante et exemplaire histoire du théâtre de Ghelderode », « la plus belle histoire de théâtre de ces dernières années, la plus naïve et la plus pure ». Il s'exalte : « Je suis persuadé que dans quelques années *Fastes d'Enfer* sera présenté sous le porche de Notre-Dame, avec l'approbation et les encouragements d'un clergé éclairé et compréhensif. Tel qui s'y boucha le nez y apercevra non seulement d'éminentes vertus dramatiques, mais encore l'expression profonde d'un catholicisme terriblement pur. Nous n'en sommes pas encore là, il faut le reconnaître, mais nous n'en sommes déjà plus au temps de l'insulte. Car l'injure violente, l'amère ironie, le sourire torve ont accueilli les premiers pas de Ghelderode, en France. L'enthousiasme aussi, auquel la nécessité de répondre aux attaques donnait parfois quelque aspect agressif. Mais comment ne pas se fâcher, un peu, lorsque l'on voit saluer par la traditionnelle accusation de "snobisme", et de "goût de l'ignoble", la révélation qui vous est soudain faite par des acteurs courageux, d'une œuvre pleine de beautés, d'outrances et de tendresse, de force et de bouffonnerie authentiques ? Comment ne pas faire l'impossible pour convaincre "le public" qu'une œuvre importante naît sous ses yeux. » Après ce plaidoyer, Lemarchand en vient à *Magie Rouge*, qu'il présente comme « la première pièce de cet auteur [qui sera] inscrite en un programme de licence » : « Tout professeur y trouvera l'ensemble le plus complet qu'il puisse rêver des qualités et des défauts qui font de Ghelderode un auteur neuf et excitant, et que l'on a bien le droit de haïr pourvu qu'on en donne des raisons. » Et Lemarchand d'imaginer, non sans humour, ce premier cours universitaire sur *Magie Rouge*. Son professeur de la Sorbonne attribue « l'extraordinaire "présence" » de Hiéronymus à « des accents d'une force poétique que n'eurent jamais ceux d'Harpagon » ; il loue « la langue de Ghelderode, la belle précision de la construction dramatique, la violente beauté de cent images » et termine en expliquant les réactions scandalisées d'une partie du public par la présence d'un moine paillard et malodorant.

Le 11 novembre 1952, *La Farce des Ténébreux* est créée par la Compagnie Georges Vitaly au Théâtre du Grand Guignol. La plupart des critiques sont déçus. Jean-Jacques Gautier écrit dans *Le Figaro* du 14 : « Si nous avons trouvé original l'accent des premières pièces de cet auteur qu'il nous a été donné de voir, nous savons maintenant que c'est encore et toujours la même chose. Et

nous sommes saturés de cette sorcellerie de maison close. » Le lendemain, Robert Kemp énonce dans *Le Monde* : « Alors que j'avais reconnu une vraie puissance à *Fastes d'Enfer*, je répugne à cette verbosité et à toutes les folies blasphématoires des *Ténébreux*. » Max Favalelli opine dans *Paris-Presse* du 14 : « Je n'ai point retrouvé dans *La Farce des Ténébreux* la magie verbale de *Mademoiselle Jaire*, ou le sombre envoûtement qui se dégageait de *Hop Signor !* Il y a ici quelque chose de forcé, un satanisme appliqué, qui donne l'impression que Ghelderode s'est pastiché lui-même. » Marc Beigbeder est un des seuls à attribuer l'échec au metteur en scène : il lui reproche dans *Le Parisien Libéré* du 14 de n'être pas allé « jusqu'au bout dans le ton forcé », voulu par l'auteur, et d'avoir transformé la pièce en une œuvre « libertine », alors qu'elle était « une explosion de forces beaucoup plus âpres et souterraines, beaucoup plus choquantes et profondément colorées aussi ».

En 1953, la « ghelderodite » atteint son point culminant.

Le 7 mai, la Compagnie théâtrale de la Cité reprend *Christophe Colomb* et crée *Les Femmes au Tombeau*. Morvan Lesbesque s'empporte vivement dans *Carrefour*, le 13, contre ces comédiens amateurs qui jouent le *Christophe Colomb* de Ghelderode, qui « vaut largement [...] celui de M. Paul Claudel », comme « une farce d'étudiants, une espèce de chahut de fin d'année ». Et il conclut : « Le moins que je puisse dire est donc qu'une injustice grave vient d'être commise à l'égard d'un des plus grands dramaturges contemporains et d'un homme qui, lui, a fait du Théâtre son unique raison d'être. Voilà pourquoi je n'aime pas beaucoup ces "chers petits" amateurs. Allez jouer ailleurs, mes enfants ! »

Le 2 juillet, André Reybaz monte *Mademoiselle Jaire* au 3<sup>e</sup> Festival d'Arras. Morvan Lebesque s'écrie dans *Carrefour*, le 8 : « C'est bien un *mystère*, au sens le plus profond du mot et l'on est tour à tour secoué de rires ou bouleversé. La gloire de Ghelderode est en cela, qu'il nous évade de notre temps et nous rend aux grandes communions théâtrales du moyen âge. Théâtre vivant, théâtre vrai, théâtre d'amour. Qu'un tel dramaturge ait été si longtemps méconnu prouve l'absurdité et la laideur de la scène européenne au début de ce siècle. » Le lendemain, Marc Beigbeder publie dans *Les Lettres Françaises* une analyse enthousiaste et profonde de l'œuvre de Ghelderode en général et de *Mademoiselle Jaire* en particulier, et il conclut : « Ainsi, par un paradoxe étrange, les grandes œuvres

du moyen âge n'auront-elles été données que bien après lui (mais grâce à lui) : par Claudel, et ce Claudel qui aurait fait sa descente aux enfers, Michel de Ghelderode. »

Le 8 octobre, René Dupuy présente au Studio des Champs-Élysées *La Grande Kermesse*, que Roger Planchon a créée à Lyon le 18 février sous son véritable titre : *La Balade du Grand Macabre*. Le 10, Marcelle Capron note dans *Combat* : « Quelle verve, quelle truculence, mais sous ce jaillissement verbal, jamais gratuit, sous cet éclat, quelle humanité – même dans la drôlerie – quelle satire – même dans le lyrisme – quelle poésie et quelle tendresse pudique ! On est pris, emporté, enlevé. On est ému, déchiré même par la cruauté de certaines scènes. » Georges Lerminier se montre encore plus enthousiaste, dans *Le Parisien Libéré* du 12 : « La farce de Ghelderode est un chef-d'œuvre. Elle contient toutes les farces possibles. C'est la Farce. C'est aussi la Satire. Satire de la femme mangeuse d'hommes ; satire du pouvoir pourri ; satire de la lâcheté et du faux savoir ; satire de la satire, comme elle est farce de la farce. Un chef-d'œuvre, quoi ! [...] Tant de richesse assaille l'œil et l'oreille que la glande pinéale, pauvre cher Descartes, en devient grosse comme une citrouille ! Allez donc, après cela, disserter sur le mélange des genres, le bon et le mauvais goût, faire le Français ! [...] Quelle invention verbale ! Audiberti peut y prendre quelques leçons de rigueur. Quel art, très savant, de passer d'un ton à l'autre, du couplet lyrique à l'entrée de cirque. » Tous les critiques ne partagent évidemment pas cet enthousiasme, mais aucun, cette fois-ci, ne profite de l'occasion pour dénigrer Ghelderode et ses « thuriféraires ». Les détracteurs se taisent. Plusieurs critiques qui ont exprimé dans le passé leur allergie, avouent leur plaisir. Robert Kemp, par exemple, résume dans *Le Monde* du 10 : « Une bonne "zwanze". Un truculent canular à la flamande, dont l'inventeur pourrait s'appeler Van Aristophaneboom... »

Cinq jours après la première de *La Grande Kermesse*, le 13 octobre, Marcel Lupovici présente aux Mardis de l'Œuvre *L'École des Bouffons*. Le spectacle a tant de succès qu'après trois mardis il passe en spectacle régulier, jusqu'au 23 novembre. Georges Lerminier note dans *Le Parisien Libéré* du 15 : « *L'École des Bouffons* n'est pas, à mon goût, la meilleure des pièces du poète flamand. Mais aucune n'est plus prenante : le poète s'y délivre de son secret, ou plutôt de son angoisse de créateur. Il y montre son double visage, torturé et triomphant. Il y met son cœur à nu. Ah ! comme Baudelaire eût aimé ce frisson, cette impuissance qui avoue

et ce génie qui se nie ! Comme Artaud eût applaudi, lui aussi, à cet éloge de la cruauté ! » Pour Renée Saurel, dans *Les Lettres Françaises* du 21, « La réussite est totale sur tous les plans » : « On ne pouvait mieux servir ce texte admirable, poétique, où perce finalement, sous le sarcasme et la dérision, un amour passionné de l'homme. » Robert Kemp, cette fois-ci, n'aime pas la pièce. Il s'exclame dans *Le Monde* du 15 octobre : « Que cela est donc ambitieux, frénétique et, dans le fond, convenu ! Comme c'est long ! Comme c'est bavard, et quelle opiniâtreté à ne jamais dire en clair ce qu'on a à dire... L'audition de cette prose bousculante, titubante, inaboutissante, est un cauchemar. Vous connaîtrez ces cauchemars si vous courez à la gare pour voir le train s'en aller ; ou si vous poursuivez un ami et ne l'atteignez jamais. Voilà l'effet que me produit cet autre grand art de "déguiser sa pensée" ; de cacher le clair regard de Minerve sous des amas de guenilles verbales. » À quoi Jacques Lemarchand répond dans *Le Figaro Littéraire* du 31 octobre : « C'est un poème brutal et violent, amer et burlesque, où gronde comme un orage cette langue de Ghelderode que l'on a bien le droit de traiter de "guenille verbale", mais dont je subis, plus profondément à chaque expérience, l'envoûtement. »

Quatre jours plus tard, dans *Carrefour*, Morvan Lebesque introduit son compte rendu par la considération : « Encore une pièce de Ghelderode : le succès de cet auteur, l'engouement des jeunes animateurs de théâtre pour ses ouvrages, le bruit immense fait autour de son nom trente ans ignoré, qui d'autre, je vous le demande, supporterait sans faiblir le poids d'une gloire si tardive et si éclatante ? On nous affiche à présent un Ghelderode par mois, et pourtant nous ne nous lassons point et en réclamerions encore. » Le 4 février 1954, Alain Bosquet conclut ses *Notes pour un bilan 1953* par la réflexion : « Il est un auteur dramatique de génie. [...] Ce génie-là – avis à nos amis belges qui le boudent pour des vétilles – c'est Michel de Ghelderode. Depuis Molière, depuis les élisabéthains on n'avait vu pareille verve, pareille orgie du mot et du geste. Il serait temps que le Prix Nobel allât à Michel de Ghelderode. » Comme Morvan Lebesque, Bosquet croit donc que la gloire du dramaturge belge est définitivement établie à Paris. Or il n'en est rien.

En 1954, *L'École des Bouffons* est reprise au Théâtre de Babylone, mais pour deux représentations seulement, les 22 et 23 juillet. Le 20 août, Reybaz annonce à Ghelderode la reprise de *Mademoiselle Jaire* au Studio des Champs-Élysées, en novembre, et la création

éventuelle, à la radio, du *Siège d'Ostende*, mais le 8 novembre Toth lui fait savoir, la mort dans l'âme, qu'elle et son mari, lourdement endettés, se voient obligés d'abandonner le théâtre « pour un grand moment ».

En 1955, Ghelderode ne fut plus joué du tout à Paris. Le 24 mars 1956, la jeune Compagnie Gilles Chancrin reprit *Magie Rouge* au Théâtre du Quartier Latin, mais, à quelques exceptions près, tous les critiques se dirent déçus, les uns par la pièce, la plupart par la mise en scène et par l'interprétation, auxquelles ils reprochèrent la lenteur, la lourdeur, l'absence de rythme. Henry Magnan nota dans *Le Monde* du 3 avril : « Ce mélange shakespearien de grotesque et de sublime (bonne part étant faite au grotesque flamand) exigerait une interprétation sans failles. Et légère. Or ce n'est pas du tout le cas. Tous sont consciencieux, mais l'entrain manque : vous diriez des personnages figés, musique interrompue, des *Visiteurs du soir*, le si beau film de Marcel Carné. Les voici, gauches sur le couvercle de la boîte à musique ; Dieu et le Diable savent pourtant que les mots de Michel de Ghelderode font une divine – ou satanesque – et satanée et satinée musique. Eh bien ! là, non : point du tout. On s'accroche aux syllabes comme à des hardes de poésie ; on grimace les sentiments ; on souligne l'esquisse, au crayon gras. Et c'est M. Pierre Debauche qui est le principal responsable de ce ralentissement inadmissible ; autour de ce Hiéronymus parodique, Suzanne Wauters est mignonne ; Philippe Hébrard [Romulus], automatique ; Daniel Darès [Armador], moins naturel et moins fougueux qu'on l'eût souhaité. Une belle pièce en somme, mais piètrement servie. » Deux jours avant ce compte rendu, Reybaz avait écrit à Ghelderode : « Nous avons vu *Magie Rouge*, hum ! la compagnie Chancrin n'a pas grand-chose, elle, dans la manche. » Ce jugement n'empêcha pas Ghelderode d'assister au spectacle et, piètre critique, d'écrire le 14 au metteur en scène : « [Je voudrais] vous redire ma satisfaction totale, mon adhésion absolue à votre effort [...] : C'est très beau, humble, serré, juste et dans l'esprit flamand où j'ai conçu cette chose – avec la décantation nécessaire à travers votre tempérament latin ; je veux dire, sans la boursoufflure redoutée, le lyrisme redondant, la farce outrancière... Peu importe ce qu'on en écrit, il faudra lire ce qu'on en écrira ces prochains jours. Et si moi je vous approuve ! On vous reproche votre jeunesse, votre foi d'artiste, votre audace, votre noble fièvre – tout ce que les crapules, les ratés, les impuissants ragent de voir chez autrui. Attendez donc ! J'aime *Magie Rouge* monté par vous et vos acteurs si fraternellement unis, si équilibrés : tous sont bons. » Le public fut

plutôt de l'avis de la critique : le 3 mai, Chancrin annonça à l'auteur qu'il avait dû retirer la pièce de l'affiche, mais qu'il était prêt à recommencer, avec d'un *Diable qui prêcha merveilles*.

Quelques jours plus tard, le 14 mai, le Théâtre National de Belgique inaugura avec *Barabbas*, au Théâtre Sarah-Bernhardt, le III<sup>e</sup> Festival international d'Art dramatique. Les « ghelderodiens » avaient mis tous leurs espoirs dans cet événement : le T.N.B. avait une excellente réputation et disposait des moyens qui avaient toujours manqué aux petites troupes parisiennes acquises à Ghelderode. La déception fut grande. Quelques critiques l'attribuèrent à la pièce, qui n'avait pas la violence, la poésie, la truculence de *Fastes d'Enfer* et de *Magie Rouge*. La plupart l'attribuèrent à la mise en scène de Jacques Huisman. Morvan Lebesque écrivit dans *Carrefour* du 23, après avoir résumé l'intrigue : « Telle est la pièce – et non point, malheureusement, la meilleure de Ghelderode. Beau thème, sans doute, mais facile, n'évitant pas la démagogie et traité, en outre, d'une écriture souvent défaillante. Il se trouve que l'autre soir, je revenais de province où j'avais assisté à une très belle et très émouvante représentation de *Otage* par le C.D.O. [Centre dramatique de l'Ouest] d'Hubert Gignoux : Ghelderode, après Claudel, me fit soudain l'effet d'un brouet d'eau tiède succédant à une soupe épaisse, onctueuse et parfumée. Ce Ghelderode, du moins ; car il y en a un autre, qui est un maître, et qui n'apparaît guère ici, où nous sommes loin, très loin, de *Fastes d'Enfer* et de *Christophe Colomb*. On dirait d'un auteur qui n'a pas encore inventé son langage et que je ne sais quelle pudeur retient d'être lui-même, sauf à une scène du troisième acte. J'ajoute que ce drame chrétien eût sans doute gagné à être joué dans un cadre plus petit et que le public mondain de ce premier soir – vedettes avides de se faire voir, dames caquetantes et froufrouantes, retardataires pour qui l'essentiel était les conversations d'entractes – constituait très exactement le contraire d'une assistance capable de mettre un spectacle en état de grâce. [...] Restent la mise en scène, l'interprétation. Toutes deux reposent sur un parti pris, la "modernisation" du Mystère. Costumes et mœurs d'aujourd'hui : les gardes de Pilate portent la mitrailleuse, Pilate lui-même un uniforme d'officier anglais ; Hérode, en smoking et en fez, ressemble au roi Farouk, et Marie-Madeleine à une vamp de cinéma. Bien entendu, je n'ai rien là contre : les peintres italiens ne représentaient-ils pas la Crucifixion à Florence ? Seulement, ce parti pris me gêne quand il n'est qu'un *parti pris*, quand il n'est pas suffisamment soutenu et motivé de l'intérieur

[...]. Alors il fait gratuit et vieillot, comme le décor expressionniste de la pièce qui a bien une vingtaine d'années de retard. Ce n'est plus qu'un procédé et il ne me touche pas. » Le T.N.B. a fait d'autant plus de tort à la renommée de Ghelderode à Paris et dans le monde – 18 pays étaient représentés à ce festival – qu'au spectacle d'ouverture étaient présents, outre cinq ambassadeurs et les « dames caquetantes et froufrouantes » de Morvan Lebesque : les écrivains François Mauriac, Jean Cocteau, Jean-Paul Sartre, André Roussin, Louise de Vilmorin, Philippe Hériat, Armand Salacrou, Charles Vildrac, Paul Vialar, etc. ; les directeurs de théâtre Jacques Hébertot, Jean Mercure, Raymond Rouleau, Pierre Descaves (administrateur général de la Comédie-Française) ; les acteurs et actrices François Périer, Jacques Fabbri, Edwige Feuillère, Valentine Tessier, Madeleine Ozeray, Marie Bell, Berthe Bovy, Elvire Popesco, etc.

Quelques semaines après le désastreux gala de *Barabbas* – les deux représentations non officielles qui suivirent furent, semble-t-il, bien accueillies –, Gilles Chancrin présenta au Théâtre de Poche un spectacle composé de trois pièces en un acte : *Les Aveugles*, *Escurial* et *Trois Acteurs, un Drame*. Les rares critiques qui rendirent compte de ce spectacle créé le 5 juillet dans un Paris abandonné aux touristes, se montrèrent légèrement plus indulgents que pour *Magie Rouge*. Le 2 août, Catherine Valogne déclara toutefois dans *Les Lettres Françaises*, en parlant d'*Escurial*, qu'elle considérait comme « du grand théâtre » : « La présentation de Gilles Chancrin ne trahit pas l'œuvre, mais elle est insuffisante, malgré tous leurs efforts, et Marc Eyraud, le roi, et Pierre Debauche, Folia, ne parviennent pas à s'identifier à leurs personnages. » Elle ajouta que Chancrin était à la recherche d'une salle fixe afin de doter Paris d'un Théâtre Ghelderode. Mais six semaines plus tard, le dramaturge se brouilla avec le jeune metteur en scène. Le 31 octobre, il écrivit à Pierre Debauche : « Du Ghelderode, vous n'en jouerez plus vite, je pressens. Sûrement pas Chancrin ! Il s'éloigne chaque jour, il s'éloignait déjà en juillet – n'ayant plus besoin de mon nom pour valoriser sa firme. [...] Dites-lui qu'il ne me verra plus. Et s'il parle du *Diable* [qui prêcha merveilles], que je ne désire pas du tout qu'il monte cette pièce, pas du tout ! *Magie Rouge*, très bon. Les 3 actes de Poche, moins, sauf *Escurial*, grâce aux deux interprètes. Il n'a pas le souffle, ni la maîtrise de ses humeurs, pour monter cette fresque vocale, aux timbres et modulations insolites. Et ceci ne supporterait pas le genre miséabilisant, le théâtre prisunic ! » Et Ghelderode de terminer cette lettre du 31 octobre

1956 par les phrases : « Parlez-moi de ce qu'on dit, de mes pièces futures ? Je crois que tout va trop mal pour ce théâtre non marchand, qu'il n'y aura plus rien – que des songes, l'irrépressible espérance... » Il ne croyait pas si bien dire. Il y aura encore des projets, des promesses, quelques spectacles mineurs. Mais la « ghelderodite » s'était résorbée trois ans avant les deux tentatives de Chancrin, à la fin de 1953, après le double succès de *La Balade du Grand Macabre* et de *L'École des Bouffons*.

De tout ce qui précède se dégage nettement le sens qu'il convient de donner à « ghelderodite » si l'on désire conserver ce terme commode, plus adéquat de toute façon que celui de « mode ». Cette « ghelderodite » ne fut donc nullement, comme on le pense parfois, une période pendant laquelle les théâtres parisiens ne jouèrent que du Ghelderode. Elle fut une période de cinq ans, de 1949 à 1953 – précédée d'une incubation de deux ans et suivie d'une brève recrudescence en 1956 – pendant laquelle une demi-douzaine de jeunes compagnies découvrirent avec ravissement le théâtre de Ghelderode, se le disputèrent fiévreusement, réussirent à monter avec enthousiasme une quinzaine de ses pièces et à obliger les critiques dramatiques en place à prendre position, pour ou contre, mais finirent par abandonner la partie, faute de trouver l'argent et les salles nécessaires, sans avoir conquis les théâtres officiels de la capitale française mais non pas sans avoir éveillé l'intérêt des grands théâtres étrangers, même belges.

Les causes de la « ghelderodite » parisienne ressortent clairement des comptes rendus que je viens de citer. Ce qui a séduit les critiques chez Ghelderode, c'est sa hantise de la mort, son sens du mystère, sa cruauté ; c'est, le caractère visuel et plastique de son théâtre ; c'est son étonnant « mélange de sublime et de grotesque, de macabre bouffonnerie et d'horreur truculente » ; c'est la sonorité de sa langue, sa poésie, son incantation.

Les jugements des critiques officiels sont confirmés par les témoignages des metteurs en scène et de quelques écrivains importants : Octavio Paz, par exemple, ou Jean Dutourd, ou Alain Bosquet.

Le 9 novembre 1993, le grand poète mexicain Octavio Paz, prix Nobel 1990, étonna beaucoup nos compatriotes lorsqu'il se mit à parler de Ghelderode dans son discours de réception à la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale, en réponse à l'accueil prononcé

par le Secrétaire perpétuel Philippe Roberts-Jones, notre directeur en exercice. Évoquant ses années parisiennes, Paz disait notamment : « À cette époque on jouait beaucoup le théâtre de Michel de Ghelderode, un grand écrivain peut-être un peu oublié et c'est dommage. J'ai trouvé dans son théâtre certains rapports avec un auteur dramatique espagnol que j'admire beaucoup : Ramon del Valle Inclán. La même atmosphère de fête de deuil, de mort : le crime et le luxe, le grotesque allié au sublime. Tout ce monde, apparenté à celui de la kermesse, on le retrouve chez de Ghelderode et chez Valle Inclán. Je me suis demandé plusieurs fois d'où venait cette affinité : peut-être de Flandre et de l'influence de Charles Quint en Espagne. De toutes façons, l'idée d'unir la mort et l'amour, la fête et l'enterrement, le goût de dépasser les limites, qu'on trouve dans une certaine Espagne mais aussi dans le monde flamand, se retrouvent également au Mexique. » Paz termina son évocation de la « ghelderodite » en concluant : « Voilà pourquoi j'ai été tellement touché à Paris [...] par un véritable foudre d'irrationnel et de sublime chez Ghelderode. » À la fin de son discours, il reparla de Ghelderode, pour le situer parmi les artistes belges dont il se sentait le plus proche : « Elle est très longue la voie qui va de Rodenbach ou de Maeterlinck à Michaux en passant par de Ghelderode, Ensor et les autres peintres et artistes. Mais quand même il y a une certaine parenté entre eux : le refus du rationalisme, du classicisme. »

Quant au romancier Jean Dutourd, quatorze ans après la création de *Fastes d'Enfer*, le 26 novembre 1963, il écrivit dans *France-Soir* : « Je crois bien que la plus vive émotion théâtrale que j'aie ressentie, ce fut en 1947 ou 1948 *Fastes d'Enfer*, de Ghelderode, monté et joué par André Reybaz, qui me la donna. [...] Michel de Ghelderode est, à mon avis, l'un des plus grands dramaturges du XX<sup>e</sup> siècle. » Et deux ans plus tard, il nota dans le même journal, le 15 mai 1966 : « Le scandale fut beaucoup plus grand que celui causé par *Les Paravents* [la pièce antimilitariste et anticolonialiste de Jean Genet sur la guerre d'Algérie, qui avait déclenché en 1965 de violentes manifestations d'extrême droite]. Le théâtre expulsa la pièce. C'est que *Fastes d'Enfer* est une chose réellement belle et profonde. Je crois bien que j'ai eu là la plus forte émotion théâtrale de ma vie. Avec *Les Paravents*, on est en sécurité, on sait qu'on va entendre un air connu ; il s'agit d'une provocation sans danger à l'usage des gens du monde et qui n'attaque que des idées en discrédit pour le moment. Avec *Fastes d'Enfer*, on est constamment inquiet, on se demande jusqu'où l'auteur ira. Il va plus loin que quiconque. Il va

au diable. C'est l'histoire d'un vieil évêque assassiné par ses moines à l'aide d'une hostie empoisonnée. Le cadavre se relève et va cracher l'hostie, qui servira encore une fois. Ce qui est beau dans cette bouffonnerie tragique, c'est qu'elle est parfaitement atroce, sacrilège, satanique, d'un comique gigantesque, mais jamais désespérante. Ce tableau de l'enfer a été peint par un homme qui croyait au paradis – et qui y est sans doute à l'heure actuelle. Et quel sens du théâtre, quelle force dans le dessin des personnages, quel langage poétique ! Tout le contraire d'une "paraverterie". »

Quant à Alain Bosquet, le 8 juillet 1956 il écrivit au dramaturge, deux mois après lui avoir consacré une causerie à la Sorbonne : « J'ai pu aimer *Huis clos* de Sartre et *En attendant Godot* de Beckett, pour des raisons qui tiennent au seul 20<sup>e</sup> siècle ; mais votre œuvre, de toutes les œuvres de théâtre contemporaines, me paraît saisir l'homme totalement, avec une profondeur et un tragique inconnus depuis Molière : elle est universelle et planétaire en dehors des questions d'actualité ou de philosophie. Je le sais chaque jour davantage, à chaque représentation plus encore qu'à la précédente. [...] Cet enthousiasme, cet engagement pour elle, je suis prêt, plus que jamais, à les crier, avec affection, avec fidélité. »

Le dramaturge Arthur Adamov ne tarda pas à abjurer sa foi en Ghelderode, mais l'excuse qu'il invoque dans son livre *Ici et Maintenant* (1964) pour justifier son erreur (politique) est révélatrice du rôle joué par notre dramaturge dans les mentalités de l'époque : « Nous étions quelques-uns à être tellement écœurés par le théâtre "dialogué" d'un Anouilh ou d'un Achard, que nous éprouvions le besoin à tout prix de situations théâtrales, même grossières, d'effets même vulgaires, pourvu qu'ils fussent visibles, enfin visibles. » Et sa correspondance confirme cette fascination. Le 4 décembre, il écrivit à Ghelderode : « Je ne suis pas près d'oublier l'ombre immense de la Reine qui couvre tout *Escorial*. Quant à *Hop Signor !*, je vous suis reconnaissant d'avoir représenté littéralement à la fin de votre pièce, le jeu qui en est le dur et magnifique sujet. Ce bout d'étoffe rouge, il fallait le voir, j'avais peur qu'on ne le vît pas, or, je l'ai vu. Merci d'avoir rendu ainsi les choses explicites, ainsi et non par des discours. »

Marc Beigbeder, devenu historien du théâtre après avoir été longtemps chroniqueur, situa l'apport de Ghelderode sur un autre plan. En 1959, il nota dans son livre *Le théâtre en France depuis la Libération* (Bordas, p. 85) : « Comme les Pirandello et Kafka, ce

blessé [Ghelderode] attaquait ou plutôt saisissait la condition humaine par la dérision [...], la faisant surgir seulement non tant, comme eux, de la déroute de nos catégories mentales que de celle de nos appétits, du bruit et de la fureur, de la liberté confuse de la chair et de l'instinct. Comme un autre solitaire constructeur, Paul Claudel, il revenait apparemment au monde du Moyen Âge, et, comme lui [...], moins pour étancher une nostalgie que pour, biffant le cartésianisme, retrouver le terrain d'un théâtre métaphysique, le lieu d'une temporalité à anacoluthes, reformant jusqu'au langage. »

Quant aux metteurs en scène, André Reybaz précisa à plusieurs reprises, dans ses lettres, ses articles, ses interviews, son livre *Têtes d'affiche* (1975), ce qui l'avait attiré chez Ghelderode. En 1956, par exemple, il déclara devant le micro de Paul Hellyn : « Un des moteurs de notre action était une réaction contre un théâtre philosophique, [...] qui petit à petit s'emparait de la scène française depuis la Libération. [...] Nous, nous tendions vers un théâtre beaucoup plus dionysiaque, [...] où la pâte théâtrale, où la spécificité scénique joue un rôle prépondérant. Or tout cela, nous l'avons trouvé, [...] au-delà de tout ce que pouvions souhaiter, [...] dans Ghelderode. » Les raisons de l'enthousiasme de Roger Iglésis étaient semblables : « La scène est devenue tribune politique, chaire sorbonnante pour dialecticiens, vitrine aux mains de décorateurs, laboratoire pour faux psychiatres, mais les poètes l'ont désertée. Quel étonnement alors de retrouver avec Ghelderode, le principe essentiel du théâtre : une incantation – ce cri désespéré que l'homme adresse au Créateur. »

S'il est donc relativement aisé de saisir les causes de la « ghelderodite », il est plus difficile de déterminer pourquoi, en 1956, Ghelderode cessa assez brusquement d'être « la coqueluche des directeurs de théâtres » (la formule est de Jean Prasteau dans *Le Figaro* du 5 avril 1950). Plusieurs critiques et hommes de théâtre se sont penchés sur le problème.

Jacques Lemarchand, par exemple, explique dans *Le Figaro Littéraire* du 7 avril 1962 que les « sifflets », les « rires idiots » qui ont accueilli *Fastes d'Enfer* en 1949 ont « condamné le théâtre de Ghelderode, en France, aux petites salles – alors qu'il est fait pour les grandes places, les parvis de cathédrales, les carrefours et les Pont-Neuf ». Aussi regrette-t-il que les efforts des jeunes metteurs en scène de l'époque n'aient « jamais pu vaincre l'indifférence, ou la haine, d'un public qui n'obéit qu'à la publicité ».

Six ans plus tard, le 1<sup>er</sup> avril 1968, Lemarchand propose dans le même hebdomadaire une autre explication : « Cela, il faut le regretter, tourna à l'engouement, et il fut un temps où les plus minces compagnies "montaient un Ghelderode". Le mauvais Ghelderode chassa le bon, et c'est ainsi, je pense, qu'il faut expliquer la sorte d'oubli dans lequel est tombée une œuvre extrêmement riche, et dont la diversité peut nourrir bien autre chose qu'une mode. »

Marc Beigbeder avait déjà suggéré cette dernière explication en 1959, dans *Le théâtre en France depuis la Libération* (p. 86), où il ne reconnaissait comme « sûres et complètes » que trois réalisations ghelderodiennes : *Fastes d'Enfer* et *Mademoiselle Jaire* de Reybaz, et *Escorial* de Dupuy avec Michel Vitold. La façon dont il résumait le reste reflète assez bien le volumineux dossier de presse que nous venons de parcourir : « On mit souvent plus d'avidité à s'emparer des ouvrages que de pleine intelligence. Soit qu'on tendît à confondre l'énormité mystique de ses truculences pures avec un débridement rabelaisien, comme Jean Le Poulain pour *Barabbas* (Œuvre, 1950) et surtout *Magie Rouge* (Œuvre, 1951), ou, tout simplement, avec la gauloiserie, comme n'y échappa pas Vitaly (*La Farce des Ténébreux*, Grand Guignol, 1952) ; soit qu'on mécanisât ses violences et ses paroxysmes, comme Marcel Lupovici pour *L'École des Bouffons* (Œuvre, 1953), et, plus encore, René Dupuy pour *La Balade du Grand Macabre* (Studio des Champs-Élysées, 1953) ; soit qu'on en fût encore à une ingénuité technique, qui ôte l'honneur d'être nommé. »

Catherine Valogne attribue dans *Les Lettres Françaises* du 5 avril 1962 l'éclipse parisienne à « une sorte de malentendu stupide » : « Monter Ghelderode équivalait à faire de l'avant-garde. Quand on a estimé que Ghelderode n'était plus d'avant-garde, parce qu'on commençait à connaître son œuvre, les metteurs en scène qui venaient après Reybaz, Iglésis, Dupuy, Le Poulain, Lupovici (Gilles Chancrin fut un des derniers à s'y intéresser) ne l'ont plus monté. Le drame [...] c'est que Ghelderode n'ait pas figuré au répertoire de la Comédie-Française ou de la troupe Renaud-Barrault, puisqu'il avait cessé d'être un auteur d'avant-garde et pouvait passer pour classique. »

Alain Bosquet propose dans *Combat* du 18 juillet 1968 une autre explication encore de « la défection » dont Ghelderode, « ce génie, sans doute le plus fracassant et le plus riche qui ait marqué le théâtre

de ce siècle », « est la victime provisoire » : le fait qu'il « est de ces créateurs qui ont suivi une ligne de tout temps négligée en France, depuis les beaux jours de Rabelais ou des précieux du grand siècle : le baroque ». Bosquet entend par là que l'œuvre de Ghelderode nage à contre-courant de l'évolution de la littérature française qui se caractérise par « la course à l'essentiel et à la nudité », par le refus « du mot pour le mot et de l'arabesque pour l'arabesque », de tout ce qui heurte l'« habitude de la mesure », c'est-à-dire de tout ce qui constitue l'apport spécifique de Ghelderode : « la truculence », « l'excès », « le goût de l'énorme, du monstrueux, du paroxystique, de l'anormal pour le plaisir du défi perpétuel », « une langue toute d'invention et d'excroissances ».

Le fond de la pensée de Bosquet – qu'il y a une certaine incompatibilité entre l'œuvre excessive de Ghelderode et le goût français de la clarté et de la mesure – se trouve confirmé, nous l'avons vu, par les reproches de certains critiques comme Gabriel Marcel et Robert Kemp et par la missive où Jean-Louis Barrault prie Ghelderode de rendre plus clair le message « moral » de *La Farce des Ténébreux*.

Barrault ne fut d'ailleurs pas seul à réagir ainsi. Le 27 juillet 1953, Ghelderode écrivit à René Dupuy : *La Balade du Grand Macabre* « souffrirait d'être trop étroitement, trop logiquement et trop cérébralement conçue [...] Vous êtes un tourmenté, mon cher Dupuy, mais ne cherchez pas d'énigmes ou de thèses là où il n'y a qu'un jeu forain, allégorique sans doute, mais un jeu dont chacun fera son profit, tirera sa morale. » Le 11 mai 1950, le dramaturge avait déjà confié à Jean Francis, à propos justement des questions de Dupuy : « Les Français – gens de raison – aiment tout comprendre. » Bertrand Poirot-Delpech pense que cette espèce d'incompatibilité entre la clarté française et les brumes flamandes n'est pas insurmontable. Le 14 mai 1966, il nota dans *Le Monde* : « On n'essaiera jamais assez, même imparfaitement, d'ouvrir le public [français], dit cartésien, aux étrangetés du Bosch théâtral qu'est Ghelderode. »

L'éclipse de Ghelderode à Paris eut sans aucun doute d'autres causes encore. Le 30 octobre 1986, Ionesco déclara au cours d'une interview parue dans *Le Soir* : « Pour le théâtre, j'aime beaucoup Michel de Ghelderode, cet auteur belge qui a été mis à l'écart par les idiots du brechtianisme, du sous-marxisme, parce qu'il était religieux. Ce n'était pas un combattant, mais sa révolution était plus

profonde. On ne l'a pas assez compris en France. » Il y a du vrai dans cette affirmation, si extravagante qu'elle paraisse à première vue. Il est incontestable que le déclin de la « ghelderodite » coïncida avec la révélation à Paris, par le Berliner Ensemble, du théâtre de Brecht : de *Mère Courage* (1954), du *Cercle de craie caucasien* (1955) et de *La Vie de Galilée* (1957). Mais ce que Ionesco ne dit pas, c'est que ce déclin coïncida également avec la révélation d'*En attendant Godot* de Beckett (1953) et avec son propre avènement, inauguré par le triomphe de sa pièce *Les Chaises* en 1956 et consacré par le succès, unique dans l'histoire du théâtre, de la reprise de *La Cantatrice chauve* avec *La Leçon* au Théâtre de la Huchette à partir du 16 février 1957. La correspondance prouve que les réussites de Beckett et de Ionesco ont fermé à Ghelderode plusieurs salles qui lui étaient promises. Le 15 décembre 1952, par exemple, Roger Iglésis, annonce au dramaturge la reprise de *Mademoiselle Jaire* au Théâtre de Babylone en mars, mais le 18 février il lui écrit : « Le Théâtre de Babylone qui a trouvé le succès avec la pièce de Beckett *En attendant Godot*, voit tous ses projets de dates bousculés par ce spectacle, monté pour quinze jours, et qui paraît démarré pour des mois ! » Le 2 janvier 1957, Philippe Joullia annonce à Ghelderode que la création de *Sortie de l'Acteur* aura lieu au Théâtre de la Huchette pendant la première quinzaine d'avril, mais le 5 mars, il lui fait savoir que le théâtre lui demande de remettre la création à la rentrée d'octobre vu que « la pièce qui se joue actuellement à la Huchette (2 pièces de Ionesco) bat tous les records de recettes ». Malheureusement, pour Ghelderode, le spectacle Ionesco restera à l'affiche de La Huchette jusqu'à la fin des temps. Et comme si cette malchance ne suffisait pas, le 18 ou le 19 septembre 1957, Ghelderode refusa à Marcel Cuvelier, dont la mise en scène de *La Leçon*, créée au Théâtre de Poche en 1951, triomphait à ce moment à La Huchette, l'autorisation de monter *Pantagleize*. Un an plus tard, Cuvelier renouvela sa demande, à deux reprises, le 8 septembre et le 21 novembre, mais Ghelderode, peu au courant de la vie théâtrale à Paris et ignorant sans doute l'importance du créateur de *La Leçon* (et d'*Une lettre perdue* du Roumain Caragiale, à ce moment totalement inconnu en France), ne se donna même pas la peine de répondre. La triple demande de Cuvelier prouve qu'à la fin de la « ghelderodite » les hommes de théâtre associaient Ghelderode au « nouveau théâtre ». Cette preuve est confirmée par de nombreux faits : en mars 1958, par exemple, *Escorial* (avec Klaus Kinski dans le rôle du Roi) fut représenté 24 fois au Theater am Fleischmarkt de Vienne dans un spectacle composé de *Fin de partie* de Beckett, des *Bonnes* de Genet, de *La*

*Cantatrice chauve* et de *La Leçon*. Si le théâtre de Ghelderode a donc pâti autant de la vogue du « nouveau théâtre », qu'il avait pourtant annoncée et préparée, que de celle du « théâtre politique », ce ne fut nullement faute d'enthousiasme de la part des jeunes metteurs en scène, mais à cause de leurs difficultés à trouver de l'argent et des salles. Ceci dit, un des drames de Ghelderode restera qu'il ne fut pas joué, du moins pas en France, à l'époque où il était vraiment d'avant-garde, et qu'à peine découvert, il y fut concurrencé et par le « nouveau théâtre » et par le « théâtre politique ».

Pour en finir avec la fin de la « ghelderodite » parisienne, peut-être est-ce Marcel Lupovici qui mit le doigt sur la cause principale. Le 24 octobre 1965, il déclara pendant un débat diffusé par la télévision française et auquel participaient également Reybaz, Dupuy et Vitaly : « Le public français n'est pas insensible à Ghelderode. Le public français est habitué à un théâtre facile [...] comme tous les publics du monde. »

En effet, si l'on joue l'œuvre de Ghelderode sans l'édulcorer, l'on constate combien elle est cruelle. Pour être très différente de celle d'Artaud, cette cruauté n'en est pas moins réelle, dans la mesure où elle arrache des masques et dénonce les mensonges derrière lesquels l'homme essaie de cacher sa laideur, son ignorance, sa férocité, sa luxure, sa peur de la mort. Si l'on joue Ghelderode sans le frelater, le spectateur rit beaucoup mais un peu jaune : il supporte mal qu'on lui rappelle le « memento mori » ; il sent combien il en a coûté au dramaturge pour tourner en dérision, et parfois en autodérision, sa déception devant les autres et devant lui-même, sa peur de la vie et de la mort, ses hantises religieuses et sexuelles. La « ghelderodite » fut de courte durée parce que le théâtre de Ghelderode n'est pas un théâtre de divertissement.

La « ghelderodite » dura suffisamment longtemps, toutefois, pour attirer sur l'œuvre de Ghelderode l'attention de la Belgique et du monde. Cette fascination connaît des hauts et des bas, se déplace constamment d'un pays à l'autre, mais elle n'a pas cessé, comme viennent de le prouver les dix troupes (québécoise, suisse, anglaise, françaises et belges) qui ont participé du 15 octobre au 15 novembre 1998 au Festival organisé à l'Espace théâtral Scarabaeus ; comme l'ont prouvé pendant le centenaire, qui n'est pas fini, toute une gamme de spectacles, d'émissions radiophoniques, d'expositions et de colloques présentés en Belgique et à l'étranger, ainsi qu'une

dizaine de réalisations belges de qualité, parmi lesquelles trois grand crus, qui n'ont pourtant pas bénéficié dans les journaux de l'attention qu'ils méritaient : *Mademoiselle Jaire* au Théâtre du Parc, *La Balade du Grand Macabre* par les Baladins du Miroir et *Images de la vie de saint François d'Assise* dans les ruines de Villers-la-Ville.

Ce qui est certain, c'est que Ghelderode a conquis ces dernières années une place enviable dans les histoires de la littérature et du théâtre. Il n'est absent d'aucun ouvrage de référence récent. Dans le *Dictionnaire universel des littératures* de Béatrice Didier (1994), par exemple, Michel Autrand souligne « la dimension universelle de la création de Ghelderode en quoi l'on reconnaît une des œuvres marquantes du théâtre européen de l'entre-deux-guerres » et il précise : « Ghelderode est ainsi l'un des pionniers de notre moderne théâtre d'agression. C'est une facilité de le considérer comme spécial ou marginal : il est en fait le chef de file de la tendance qui aboutira à Genet et Arrabal par exemple. » Dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* de Michel Corvin (1995), Jean-Pierre Ryngaert conclut : « Son œuvre baroque et sensuelle, complexe dans ses formes, demeure visuelle même lorsqu'elle tourne à l'interrogation métaphysique et qu'elle questionne les origines de la souffrance humaine. Peut-être est-ce la raison pour laquelle elle fascine tant de jeunes metteurs en scène qui y trouvent une partie du théâtre dont rêvait Artaud. [...] Ces rêves fantastiques et colorés, traversés par le souvenir des grands peintres flamands, dévoilent leur rugosité artisanale quand ils passent au monde concret de la scène et qu'ils s'affirment comme la quête d'un théâtre total. »

Plutôt que de multiplier les citations de ce genre, je termine en donnant la parole à celui qui eut le mérite de révéler Ghelderode à Paris et au monde. En 1965, André Reybaz déclara devant les caméras de la télévision française : « Ghelderode restera un exemple, un ferment, et on se servira de lui, on partira de lui à des époques où le théâtre aura justement besoin de revenir à ses origines, à quelque chose de dynamique, à quelque chose à la fois de profond et de forain. »

# COMMUNICATIONS

## Georges Rodenbach : cent ans de belgitude

---

*Communication de M. Jacques DE DECKER  
à la séance mensuelle du 12 septembre 1998*

Rodenbach a laissé, dans l'histoire littéraire, une humeur et une silhouette. Il était, semble-t-il, un homme exquis, à qui même les frères Goncourt, surtout Edmond, qui le connaissait le mieux et fut très affecté par sa disparition, ne surent trouver de défauts, alors qu'ils ne ménageaient pas grand monde. Rodenbach était, semble-t-il, affable et plaisant, beau causeur, d'un commerce des plus agréables, jusqu'à la veille de la mort. Sa veuve a rapporté la dernière conversation qu'il eut avec le jeune Marcel Proust, qui avait vingt ans à peine lorsqu'il rendit visite à Rodenbach très malade et, en fait, mourant. Rodenbach lui dit de ne pas s'en faire pour lui, qu'il se rattraperait sur la vieillesse. *Il paraît, dit-il, qu'en vieillissant tout cela se guérit.* Proust se rappela une pensée de Joubert, qu'il lui cita pour le réconforter, à quoi Rodenbach répliqua : *D'ailleurs, excepté les brutes, tout le monde est malade.* Le jeune Marcel lui répondit alors, songeant déjà sans doute au personnage de Bergotte qu'il inventerait un jour : *Non, voyez, il y a France,* songeant à Anatole France. *Oh, lui répliqua Rodenbach, il dit cela, c'est une coquetterie.* Cette idée de cacher sa maladie est typique du dandysme, qui était une caractéristique du comportement de Rodenbach, qui fut un des écrivains les plus élégants de Paris, et qui fascina à ce titre le comte de Montesquiou, qui lui consacra un article, ce même Montesquiou – nous restons dans les eaux proustiennes – qui fut le principal modèle de M. de Charlus.

Il y a plein de traits, dans la vie de Rodenbach, qui me le rendent cher, et peut-être, pour commencer, son attitude lors du fameux dîner littéraire qui eut lieu au Grand Hôtel, à Bruxelles, le 23 mai 1883 autour de Camille Lemonnier, à qui l'on doit un beau portrait du poète, dans *La Vie belge : Aucun rire n'était plus franc que le sien. Il avait la gaieté, la candeur, la foi. Un sang vif, aux heures chaudes, rosissait son front busqué de jeune bélier aux yeux fleur de lin sous une chevelure d'astrakhan blond. Il brillait surtout aux conférences, parlait en images, abondant, riche, et facile, traînant sur les fins de phrases, la main levée en un geste sacerdotal.*

Rodenbach fut l'un des organisateurs de ce banquet, et son principal animateur ; c'est là qu'il prononça le fameux discours où Lemonnier fut proclamé maréchal des lettres belges. Je rappelle la formule qu'il employa pour la circonstance : *Ce banquet n'est pas seulement une fête – c'est aussi un combat. C'est en quelque sorte la veillée d'armes d'une troupe de conscrits décidés à tout et qui viennent, à cette heure solennelle, vous reconnaître et vous saluer comme leur Maréchal des Lettres.* On sent tout le temps chez Rodenbach le souci d'une juste reconnaissance des mérites de ses confrères ; il tenait cela de sa fréquentation d'Edmond Picard, auprès de qui il travailla comme avocat. On peut tenir Rodenbach, à ce titre, pour l'une des figures clés de la Jeune Belgique, et l'un des principaux garants du rayonnement de nos lettres au cours de la précédente fin de siècle.

Tout cela pour la sympathie, qui ne s'est d'ailleurs pas démentie au cours de cette période de prise de connaissance. Avec, toujours grandissant, l'étonnement devant une énigme. Comment se fait-il que Rodenbach soit si mal connu ? Qu'on ait presque envie de dire : oublié ? Et cela est d'autant plus troublant que nous sommes dans une période où il devrait être sur toutes les lèvres : n'est-il pas mort, très précocement d'ailleurs, le 24 décembre 1898 ? Comment s'expliquer que cette disparition d'un de nos auteurs à l'époque si célèbre se passe aujourd'hui dans la quasi-indifférence ?

J'ai quelques explications à cela. Je préciserai d'abord que je ne suis pas de ceux qui se gaussent de ce que les mauvaises langues appellent l'anniversarite. On peut déplorer que l'on ait tendance, de nos jours, à ne se souvenir des artistes que lorsqu'un chiffre rond nous sépare, et dans le même temps nous rapproche, de leur naissance ou de leur mort. Je répondrai à cela que, si l'on ne

sacrifiait pas à cette manie, à notre époque d'amnésie généralisée, on n'aurait plus de mémoire du tout. Nous assistons en fait à un étrange phénomène : la superstition chiffrée a remplacé la réelle culture. Les chiffres ayant, dans notre vie à tous, pris le pas sur les lettres, ils servent au moins, de temps à autre, au lustre de celles-ci. Allons-nous dès lors le regretter ?

Donc, Rodenbach est mort il y aura bientôt cent ans, un an après l'un de ses amis les plus proches, Alphonse Daudet, et quelques semaines à peine après un autre de ses amis, très intime lui aussi, Stéphane Mallarmé, et on n'a pas l'air de s'en souvenir. Sur cette proximité avec Mallarmé, que toute la France célèbre ces jours-ci avec dévotion, je ne voudrais citer un peu longuement qu'un seul texte, à savoir le commentaire que fit Mallarmé de la pièce de Rodenbach *Le Voile*, et qui vaut bien l'éloge que fit Mirbeau de *La princesse Maleine* de Maeterlinck : *M. Rodenbach est un des plus absolus et des plus précieux artistes que je sache. Son art est un art à la fois subtil et précis. Je le compare aux dentelles et aux orfèvreries des Flandres, où la délicatesse du point, l'extrême complication des motifs apparaissent nettement grâce au fini du travail, – sont, de par l'habileté de l'artisan, de dessin délié et irréprochable. La pensée subtile a trouvé chez M. Rodenbach l'expression qu'il fallait, l'expression subtile mais exacte qu'il a mise en valeur et, si ténue, l'a rendue palpable. [...] En lisant ses livres, on a l'impression de la sensation fugitive, fixée, piquée, qu'enveloppe et cristallise la phrase sous une forme définitive. C'est surtout un sensationniste. Il perçoit des analogies, il découvre des rapports, on peut dire par le palper, l'ouïe – au point qu'il serait indiscret mais curieux d'apprendre si la sensation, chez lui, ne suggère pas la pensée...* Comment, dès lors, expliquer l'étrange discrétion qui entoure cet anniversaire ? Je crois qu'il faut y voir d'abord un cas d'occultation. Une occultation d'ailleurs proche de celle dont pâtit actuellement Félicien Rops, autre ami de Rodenbach, mort lui aussi la même année. Expliquer pourquoi Rops n'est guère honoré comme il devrait l'être est assez simple : c'est le caractère barnumesque de la célébration magritienne qui lui fait de l'ombre. Et, ici, les intérêts matériels nous éclairent : Rops est dans le domaine public, tandis que Magritte a encore des ayants droit, et même des plus voraces. Plus personne n'ayant un intérêt direct à la cote de Rops, il eût fallu qu'une instance désintéressée se soucie de lui. Le Commissariat général aux Relations internationales a au moins tranché la question sans le faire : il a publié deux calendriers, l'un illustré par des œuvres de Magritte, l'autre par des œuvres de Rops !

Quant à Rodenbach, il a souffert de la proximité des célébrations autour de l'auteur qui le relaya comme Magritte relaya Rops : Michel de Ghelderode. Ghelderode a ses amis, qui sont très actifs, et ses exégètes non moins diligents, au premier rang desquels il faut saluer notre ami Roland Beyen. Rodenbach, lui, n'a ni son Beyen ni ses amis. Le sens de mon initiative serait peut-être d'encourager l'émergence de l'un et des autres. Notez que ce n'est pas la première fois qu'un anniversaire rodenbachien se trouve estompé par celui d'un autre. C'est d'ailleurs le terme qu'employa Henri Liebrecht en 1955, l'année où, s'il avait eu la robustesse d'un Ernst Jünger, il aurait eu cent ans : *Les cérémonies qui commémorent le centenaire de la naissance d'Émile Verhaeren estompent quelque peu une autre date littéraire, à tel point contemporaine que quelques semaines à peine les séparent.* Les deux camarades étaient nés, en effet, la même année.

Passons à la vraie question. Vous me direz : d'accord, Rodenbach est négligé, mais qu'est-ce qui justifierait qu'il ne le fût pas ? L'histoire littéraire n'a-t-elle pas prononcé son jugement à son endroit, et pourquoi devrions-nous nous insurger contre son verdict ? D'abord, je dirais que l'histoire littéraire ne me paraît pas plus omnisciente que n'est infaillible la fameuse main invisible à laquelle les défenseurs de l'économie de marché aimeraient confier nos destinées. L'histoire littéraire est soumise aux aléas de l'idéologie, aux hasards des prédilections savantes, et à l'exercice de certains critères extra-littéraires, parmi lesquels celui d'appartenance nationale sévit particulièrement. Rodenbach a sans doute souffert d'être entre deux chaises. Aux yeux de beaucoup de Belges, il avait déserté, étant devenu une figure du tout-Paris. À Paris, on l'avait adopté, mais pas au point de lui faire une place dans l'histoire des lettres françaises. Cette double appartenance, et les conséquences funestes qu'elle risquait d'avoir, Émile Verhaeren les avait senties dès le lendemain de la mort de son ami, et s'en est expliqué dans un texte remarquable paru dans la *Revue encyclopédique* le 28 janvier 1899 : *Rodenbach est parmi ceux dont la tristesse, la douceur, le sentiment subtil et le talent nourri de souvenirs de tendresse et de silence, tressent une couronne de violettes pâles au front de la Flandre : Maeterlinck, van Lerberghe, Grégoire Le Roy, Max Elskamp. Mais, ajoutait-il, il paraît plus juste de ne point l'isoler dans un groupe, de ne point le détacher de la grande littérature française. Les groupements par pays ou par provinces rétrécissent les jugements esthétiques. L'art n'est point une région : il est du monde. Il n'est point ceinturé de frontières. Il*

*prend pour tremplin la personnalité pour bondir vers l'universel. Peu importe de quelle patrie il vient. S'il s'élève à une certaine hauteur, il ne faut point s'inquiéter de quel sol il a jailli. Or, dans l'universelle littérature française, Georges Rodenbach se classe parmi les poètes du rêve, parmi les raffinés de la phrase, parmi les évocateurs, spécieux parfois, rares toujours, dans le voisinage de ses amis et maîtres, qui l'aimèrent autant qu'il les aimait, Edmond de Goncourt et Stéphane Mallarmé.*

Il faut admettre que deux initiatives contredisent le silence qui entoure cette année la figure de l'auteur du *Règne du silence*. L'une est parfaitement fortuite, c'est la parution, au début de cette année, d'un petit roman dans la passionnante collection *L'un l'autre* chez Gallimard. Il est l'œuvre de Sylvie Doizelet, qui m'avait intrigué en publiant à la même enseigne le meilleur livre paru en français à propos de la poétesse américaine Sylvia Plath, sous le titre *La terre des morts est lointaine*. Elle s'y lovait littéralement dans la personnalité de cette jeune femme, extraordinairement douée, épouse du poète Ted Hughes, qui s'était donné la mort à trente ans, probablement par désespoir d'amour. L'auteur de ce livre hypersensible publia donc en janvier de cette année *L'amour même*, qui est un étrange exercice de variation romanesque sur *Bruges-la-Morte*. Elle s'y donne pour mission, dit-elle, d'écrire un *second Bruges-la-morte, dont la dernière image n'est pas celle d'un homme avec le cadavre d'une femme à ses pieds, mais celle de Hugues avec Jane vivante. J'ai voulu libérer Hugues, poursuit-elle, non pas en le guérissant de son obsession, mais en lui permettant de devenir un obsédé heureux, qui chaque soir pourra aller retrouver Jane, et jamais ne se lassera de ces minuits silencieux.*

Ce très joli livre, l'auteur l'accompagne d'une petite étude, appelée *Rodenbach ou trois figures d'une obsession*, qui est, en quelques pages, et le contraire étonnerait dans une collection dirigée par Jean-Baptiste Pontalis, une remarquable approche psychanalytique de l'univers romanesque Rodenbach, puisqu'elle y articule les thématiques croisées de *Bruges-la-Morte* et du *Carillonneur*. Et l'on s'avise, la lisant, que la plus évidente postérité de Rodenbach est secrète, presque sublimale. Sa thématique de l'amour fatal, où mysticisme et sensualité s'entremêlent, a exercé, et continue de le faire, sa fascination sur des lecteurs moins requis par les mérites littéraires de son œuvre que par les hantises qui la parcourent. *Bruges-la-Morte* n'est pas un livre mort, il est même le contraire d'un monument littéraire, me semble-t-il ; il constitue toujours

autour de lui une solidarité d'âmes-sœurs. Il y aurait là une piste à creuser, qui tenterait de voir comment Rodenbach, avec ce livre, a peut-être écrit tout autre chose qu'une célébration de Bruges, mais une sorte d'archétype du récit d'amour obsessionnel aux prises avec la mort et son au-delà, dont on peut relever quelques occurrences majeures au XX<sup>e</sup> siècle. Je me contenterai d'en donner trois exemples cinématographiques : *Rebecca* de Hitchcock, et évidemment le roman de Daphné du Maurier dont il est tiré, *La chambre verte* de Truffaut, et *Obsession* de Brian de Palma, trois œuvres dont la filiation à l'égard de *Bruges-la-Morte* devrait être étayée.

Ce roman continue à faire son chemin, et un peu partout dans le monde. La plus extraordinaire preuve de cela est une lettre, que je compte bien tenter de débusquer, qui fut envoyée au critique belge René Micha en 1970. Un grand écrivain japonais y faisait cette confiance au compatriote de Rodenbach : il venait de relire *Bruges-la-Morte*, l'un de ses romans préférés. L'auteur en question était Yukio Mishima et la lettre parvint à son destinataire quelques jours après qu'il eut appris la mort par seppuku de son expéditeur. *Bruges-la-Morte* avait donc accompagné ce grand obsessionnel qu'était Mishima pendant cette période où il préparait la mise en scène de son suicide. Je n'ai d'autre preuve de l'existence de cette missive que le témoignage oral de Micha lui-même, qui n'est plus là pour confirmer ses dires. Mais vous conviendrez que la quête de cette lettre a de quoi titiller le chercheur...

L'autre fait, moins fortuit celui-ci, qui a de quoi me rassurer quelque peu sur la vivacité du souvenir de Rodenbach, c'est la publication prochaine aux Éditions du Cri d'un volume rassemblant ses romans et sa poésie complète. Je me suis plongé dans ce massif poétique les dernières semaines. Il s'agit de six cents pages très denses qui reprennent l'ensemble de sa production, y compris les vers de jeunesse, qu'il renia, puisqu'il n'assuma, en fait de poésie, que ce qu'il avait écrit à partir de *La jeunesse blanche*. J'ai pourtant éprouvé un grand plaisir à la lecture de ses tentatives initiales. Et je dirais même qu'il y a matière, pour l'exégète, dans le tout premier poème du premier recueil, à débusquer les prémisses de ce qui le hanterait jusqu'à la fin. Sous la maladresse, on y voit se structurer un univers intime auquel il restera fidèle.

Nature ! Harmonie ineffable  
Du ciel, de la ferme et des champs.

Tout parle ainsi que dans la fable,  
Tout est rayon, parfum et chants.

Dans la nature tout s'enchaîne  
Pour l'œil du poète profond :  
L'homme, l'oiseau, l'astre, le chêne  
Ont leur splendide œuvre qu'ils font.

Et Dieu, d'où descend toute flamme,  
Fait luire, en rayon fraternel,  
Son nom à l'horizon de l'âme,  
Son astre à l'horizon du ciel.

Dans ce même recueil, *Le foyer des champs*, on trouve les premiers récits poétiques, très marqués par le Parnasse et François Coppée, qui fut le premier écrivain français à l'accueillir à Paris. Ils ont de quoi faire sourire, il faut en convenir, mais pourquoi nier son plaisir ironique devant un long poème comme *Les trois étages*, où il conte la déchéance de la pauvre Rosine, vouée à finir dans le ruisseau, en montrant que, chaque fois qu'elle descend d'un étage, elle déchoit d'un cran dans l'échelle de la mortalité ?

Mais hélas peu de temps elle eut ce logis-là ;  
Au retour de l'hiver vite elle s'en alla :  
Pas bien loin... elle vint occuper le deuxième :  
Un étage plus bas... ce n'était plus la même !...  
Oh non ! déjà le ver se cachait dans la fleur  
Et l'oiseau gémissait aux mains de l'oiseleur.  
Pauvre fille ! elle avait jeté son âme d'ange  
Au vice, comme on jette une perle à la fange.

Il y a vingt-quatre ans lorsqu'il publie *Les Tristesses*, qui contient son célèbre poème *Le Coffret*, écho au drame qui marqua ses jeunes années, où l'on peut déceler la clé de sa recherche inlassable de l'âme-sœur : la disparition de ses deux sœurs Louise et Adèle, dont il ne cicatrisera jamais la perte. Cette tragédie, il l'évoque dans un long poème, très maîtrisé, qui peut aussi être tenu pour l'une des matrices de l'œuvre. Voici quelques extraits de ces *Absentes*.

Le soir, quand je m'en vais tout seul le long des rues,  
Vers les faubourgs, pour voir le soleil se coucher,  
Je sens autour de moi mes deux sœurs disparues  
Comme des oiseaux blancs autour d'un noir clocher.

Et j'en rêve avec plus de tendresse et de force,  
Car le temps ne peut rien si le culte est fervent ;  
Comme il advient des noms gravés sur une écorce  
Toujours leur souvenir pénètre plus avant.

[...]

Elles avaient grandi belles, rieuses, fraîches  
Sous leurs longs cheveux blonds flottant comme un drapeau,  
Et sur leur joue en fleur tel qu'un duvet de pêches  
Un sang rose et vermeil frémissait sous la peau.

Le texte suivant, peu connu, illustre le titre que j'avais, un peu par goût de la formule, donné à cette intervention : cent ans de belgitude. Il a sa pertinence, notez. J'en veux pour preuve le fait que, tout récemment, j'ai relevé son nom comme seul représentant des Jeunes Belges, dans une liste de personnalités wallonnes notoires dans un guide de Wallonie que vient de faire paraître Casterman. Ce label conféré au chanfre légendaire de Bruges avait de quoi surprendre. Il ne s'agissait, de la part des auteurs, que de l'application conséquente du droit du sol : Rodenbach n'est pas né à Bruges, ni même à Gand comme beaucoup de ses condisciples de Sainte-Barbe, mais à Tournai, le 16 juillet 1855. Il y séjourna quatre mois, avant que sa famille, l'année même de sa naissance, allât s'établir à Gand. Il y a là, selon les critères d'aujourd'hui, de quoi décerner un brevet de belgitude...

Rodenbach a aussi écrit un poème à la gloire du pays, à l'occasion du cinquantième anniversaire de l'indépendance. Cela s'appelle tout simplement *La Belgique*, se donne pour un poème historique, et avoue très franchement la couleur, puisqu'il est précédé d'un exergue de Paul Déroulède, qui vaut son pesant de nationalisme :

Oui certe, heureux ceux-là dont la patrie est libre,  
Qui trouvent en naissant le monde en équilibre,  
Et dont les premiers pas les portent sans détours,  
De leurs calmes devoirs à leurs calmes amours !  
Heureux ce peuple en joie et ce pays en fête !...

Il dédia ces vers à son grand-père et à son grand-oncle, qui firent partie de l'assemblée constituante, et dont le nom est d'ailleurs gravé à ce titre sur la colonne du Congrès. Ces deux personnages mériteraient qu'on s'y attarde, en particulier le grand-oncle, Alexandre Rodenbach, qui fit une longue carrière politique alors qu'il était aveugle depuis l'âge de onze ans, et qui ferait mentir l'adage que l'on est si souvent tenté d'appliquer à nos mandataires : *Ils ont des yeux pour ne point voir*. Ce poème est tout entier dans son ouverture.

J'ai fait ce rêve étrange :  
À l'heure coutumière

Le soleil déclinait, rouge, dans la lumière.  
On eût dit un guerrier superbe s'affaissant  
Sur un champ de bataille empourpré de son sang !  
C'était dans une plaine où des oiseaux funèbres  
Sur leurs ailes semblaient apporter des ténèbres ;  
Le vent du soir courbait de maigres épis mûrs  
Et sur les horizons de gigantesques murs  
Se dressèrent soudain jusque dans les nuées !...  
Et les clartés du jour étant diminuées,  
Les astres de la nuit rayonnèrent plus beaux  
Et la lune éclaira vaguement trois tombeaux.  
Sous ses rayons blafards la plaine tout entière  
Sembla, dans le silence, un morne cimetière,  
Où des moulins de pierre, immobiles et droits,  
Avec leurs bras ouverts formaient de grandes croix.

Les trois orateurs qui prennent ensuite la parole font effectivement partie du gotha de notre histoire. Il s'agit, par ordre d'apparition en scène, de Boduognat, de Van Artevelde et de Léopold I<sup>er</sup>, qui fait un vibrant inventaire des richesses de son pays. Il y parle des grandes villes, mais épargne Bruges de ses vers tonitruants :

Là Bruxelles, vers qui se tournent tous les yeux,  
Fière sous ses bijoux et sa fine dentelle,  
Qui montre avec orgueil ses boulevards joyeux  
Et ses palais sculptés, dignes de Praxitèle.

Plus loin Anvers, debout sur ses nouveaux remparts,  
Qui dans le ciel de l'art contemple ses étoiles ;  
Les vaisseaux de son port, venus de toutes parts,  
À tous les vents du monde ont fatigué leurs voiles.

Ici c'est Gand, le front enguirlandé de fleurs,  
Glissant sur les métiers ses doigts blancs qui frémissent  
Pour rattacher les fils et fondre les couleurs,  
Comme sur un clavier où les accords s'unissent.

Là-bas c'est Liège enfin, chauffant ses hauts fourneaux,  
Où le cuivre et le fer, façonnés sur l'enclume,  
Vont se tordre, serpents de flamme aux longs anneaux,  
Jetés dans la fournaise ardente qui s'allume.

Viennent ensuite, toujours au chapitre des poèmes dont l'auteur aurait préféré qu'on ne s'en souvînt pas, ces deux petites choses qui sont *La mer élégante* et *L'hiver mondain*. On y voit à l'œuvre toute la superficialité de Rodenbach, son côté mondain, festif – on le disait très rieur –, mais aussi son talent de journaliste. Beaucoup des poèmes de *La mer élégante* reprennent des textes que Verhaeren et lui avait publiés dans le petit journal qu'ils avaient animé durant

l'été 1880 à Blankenberghe, et qui s'appelait *La Plage*. Petite feuille de promotion touristique, comme on ne disait pas encore alors, qu'ils géraient grâce aux annonceurs qui y plaçaient des publicités ; ils s'amusaient à rimer des tableaux de bord de mer, comme ce portrait de deux villégiateurs qui auraient pu inspirer le pinceau d'un Gaillard, ou d'un Wolvens :

Sur la terrasse en fleur d'un riche restaurant,  
À cette heure sereine où le soleil mourant  
Descend à l'horizon comme un ballon en flamme –  
Un homme jeune encore avec sa jeune femme,  
De nouveaux mariés, portant comme on le doit  
Une alliance d'or toute neuve à leur doigt,  
Soupaient.

Ils ne mangeaient que des huîtres d'Ostende,  
Ces huîtres dont la chair citronnée est friande,  
Et qui, pleines de jus, vous fondent sous la dent  
Comme des fruits mûris par un soleil ardent.

Ils en mangeaient beaucoup, chacun plusieurs douzaines,  
Et pour assaisonner ces bonnes huîtres saines  
Ils buvaient un très vieux Chablis du meilleur cru,  
Un Chablis couleur d'or que le garçon bourru  
Avec des verres verts leur apportait à table.

Pour eux c'était sans doute un moment délectable  
Car, sans voir la mer calme et l'horizon changeant,  
Joyeux, ils se faisaient des clins d'œil en mangeant.

C'est l'époque où Rodenbach écrit relativement peu : il est trop absorbé par ses hésitants débuts au barreau, à Gand d'abord, à Bruxelles auprès d'Edmond Picard ensuite, et par ses premières activités journalistiques. Trois ans après *La mer élégante*, il donne *L'hiver mondain*, autres esquisses, de la vie citadine cette fois, où se heurtent sur la même page des reflets niais de sa vie amoureuse et des élans de religiosité. Ici aussi, il y a des pépites à saisir comme ce poème intitulé *Un Watteau* qu'il dédie bien entendu à Albert Giraud, ne fût-ce que parce que le Pierrot lunaire y fait une apparition. Ces recueils très inégaux, et à certains égards déplorables, permettraient cependant, à la condition d'une lecture attentive, de voir se profiler les thèmes qui irrigueront les grands livres qui suivent, et pour commencer *La jeunesse blanche*, qui est le texte inaugural de l'œuvre de la maturité. Paul Gorceix, l'un des meilleurs connaisseurs de Rodenbach avec Paul Maes, évidemment, dont la monographie, rééditée en 1952 par notre compagnie, reste la meilleure source d'information sur l'auteur, a raison de rappeler le

jugement d'Iwan Gilkin sur ce livre : « C'est le chant de l'oiseau qui a trouvé son nid. » L'écriture s'est affirmée, avec une sûreté dans le vers qui a quelques chose de verlainien, comme dans cette strophe de *Premier amour* :

Ce qu'on aime surtout, c'est bien l'amour lui-même ;  
On aime sans savoir ni pourquoi, ni comment !  
Mais on veut être ainsi, si c'est ainsi qu'on aime  
Et l'on sent à jamais que c'est le bien suprême  
Et que le plus suave est le commencement !

Et la thématique elle aussi se précise, puisque, cinq ans avant qu'il n'écrive *Bruges-la-Morte*, il donne ici l'un de ses premiers grands textes sur la ville mourante :

Vivre comme en exil, vivre sans voir personne  
Dans l'immense abandon d'une ville qui meurt,  
Où jamais on n'entend que la vague rumeur  
D'un orgue qui sanglote ou du Beffroi qui sonne.

Se sentir éloigné des âmes, des cerveaux  
Et de tout ce qui porte au front un diadème ;  
Et, sans rien éclairer, se consumer soi-même  
Tel qu'une lampe vaine au fond de noirs caveaux.

Être comme un vaisseau qui rêvait d'un voyage  
Triomphal et joyeux vers le rouge équateur  
Et qui se heurte à des banquises de froideur  
Et se sent naufrager sans laisser un sillage.

Oh ! vivre ainsi ! tout seul, tout seul ! voir se flétrir  
La blanche floraison de son Âme divine,  
Dans le dédain de tous et sans qu'aucun devine,  
Et seul, seul, toujours seul, se regarder mourir !

et des prémonitions que la mort, la mort personnelle, ne saurait tarder :

Quel orgueil d'être seul, les mains contre son front,  
À noter des vers doux comme un accord de lyre.  
Et, songeant à la mort prochaine, de se dire :  
Peut-être que j'écris des choses qui vivront !

Vient alors un autre texte étrange, que Maurice Delcroix, responsable de l'édition en préparation au Cri, a pu pour la première fois établir définitivement, c'est *Le livre de Jésus* qui évoque une nouvelle incarnation du Christ, se demandant, devant la désolation du monde, si son sacrifice avait un sens. Ce texte, qui ne parut pas

de son vivant, et dont la première édition, en 1923, était semble-t-il incorrecte, est donc lui aussi à présent accessible. Livre singulier qui devrait s'étudier plus avant, parce qu'il semble refléter un tournant intime chez Rodenbach, comme une confirmation de sa foi de jeunesse, mais douloureuse et déchirée, d'une évidente sincérité jusqu'à la naïveté franciscaine.

Or Jésus déguisé comme un vieux mendiant  
Sous un portail d'église était psalmodiant,  
Psalmodiant de lents appels et ces plaintes  
Dont le texte est transmis sur des images peintes.  
Mais l'aumône par quoi les péchés sont absous  
Tombait rare et Jésus comptait ses maigres sous.  
Car les femmes les plus riches et les plus grandes  
Ne mettaient dans sa main que de minces offrandes  
Quand soudain une vieille aux clairs cheveux de neige,  
Mais pauvre, qui songeait dans son âme : « Que n'ai-je  
Beaucoup d'or pour donner à ce pauvre vieillard !... »  
Mais Jésus, ayant lu dans son calme regard,  
Lui dit : « Je vais prier pour vous des patenôtres  
Car vous m'avez donné beaucoup plus que les autres... »  
Et sans avoir compris, la vieille, à pas menus,  
S'éloigna, le cœur plein de bonheurs inconnus.

Tout ce parcours semble avoir surtout servi à préparer les deux grands livres de 1891, *Le règne du silence*, et de 1896, *Les vies encloses*. Rodenbach y inaugure d'abord une architecture, un mode de construction de ses recueils dont il ne se départira plus : il procède par suites autour de thèmes porteurs, qu'il entend épuiser. Il rompt radicalement avec le côté primesautier de ses débuts. Les cycles, dans *Le règne du silence*, s'appellent *La vie des chambres* ou *Le cœur de l'eau*, où l'impressionnisme le dispute au symbolisme et au mysticisme.

L'eau triste, certains soirs, demande qu'on la plaigne  
À cause de la Lune y mirant sa pâleur...  
Les roseaux sont, autour, des glaives de douleur,  
Des glaives de douleur dans la Lune qui saigne ;  
Car la Lune est le Cœur, le Sacré-Cœur de l'Eau,  
Emmaillotant sa plaie aux linges du halo.

On retrouve là une nouvelle évocation de Bruges, qui permet aussi de voir qu'il ne craint pas les répétitions de motifs. Ici, l'écrivain

laisse affleurer l'inconscient. Il écrit à psyché ouverte en quelque sorte, et il atteint à une forme de réalisme des profondeurs qui rappelle Spilliaert, surtout dans les textes rassemblés sous le titre *Au fil de l'âme*.

Il flotte une musique éteinte en de certaines  
Chambres, une musique aux tristesses lointaines  
Qui s'apparie à la couleur des meubles vieux...  
Musique d'ariette en dentelle et fumée,  
Ariette d'antan qu'on aurait exhumée,  
Informulée encore, et qu'on cherche des yeux :  
Rythmes se renouant, musique qui tâtonne,  
Le vieil air se dégage un peu, se nuançant  
Grâce au pianotement de la pluie, en automne,  
Sur les vitres ; et l'air, changé comme un absent,  
Réapparaît soudain en des grâces fluettes ;  
Puis peu à peu précis, on retrouve ses traits  
Et tout l'air passe encor dans les chambres muettes...  
Oh ! musique rattrapée aux lèvres des portraits !

Cette même capacité de sonder les tréfonds est plus évidente encore dans le magnifique recueil *Les vies encloses*, où presque tout serait à citer, comme ce texte qui fait partie du cycle des yeux et où l'image de l'aïeul aveugle, Alexandre Rodenbach, est évidemment très prégnante :

Yeux d'aveugles : ils sont tristes, l'air d'une plaie ;  
Yeux nuls, sans effigie ; étain qui se délaie ;  
Yeux d'aveugles : jardins où la vie a neigé ;  
Yeux plus vitreux que ceux des morts. Ah ! qu'ils sont tristes,  
Nus comme les tonsures des séminaristes ;  
Eau d'un canal que nuls bateaux n'ont imagé ;  
Patènes qui jamais ne mireront la messe  
Et les cierges et des lèvres d'enfants de chœur.  
Veilleuses sans clarté. Fioles sans liqueur.  
Depuis quand ? Sont-ils nés dans cette ombre ? Ou bien n'est-ce  
Qu'un obscurcissement graduel – tel le soir ;  
Ou l'usure – tel un tissu réincorpore  
Les roses et les lis le bordant sur fond noir,  
Et bientôt s'unifie en étoffe incolore.  
Ah ! qu'ils sont tristes ! qu'ils sont tristes ! On dirait  
Des scellés apposés sur une tête morte.  
[...]

Il y développe, sous le titre de *L'âme sous-marine*, une réflexion qui, parue quelques années avant les grands textes freudiens, a de quoi laisser rêveur par sa prescience.

Nous connaissons si mal notre pauvre âme immense !  
Elle est la mer, un infini, un élément,  
Qui ne cesse jamais et toujours recommence ;  
Mais nous n'en savons bien que le commencement.

Notre âme ? Elle est aussi la grande Ville Bleue  
Dont nous avons peur comme des enfants perdus  
Qui, muets, sans oser dépasser la banlieue,  
En regardent les toits et les clochers pointus.

Effroi d'entrer dans cette ville, de descendre  
Dans cette mer ; enfin de tout voir et savoir :  
D'un ancien amour mort, ce qui reste de cendre ;  
Ce qui subsiste de reflets dans le miroir.

On ne connaît qu'un peu de soi, quelques pensées  
Qu'on croit mener comme un berger bien obéi,  
Mais c'est la lune, au loin, qui les a recensées  
Et qui les conduit paître en son jardin bleui.

On ne sait que le bord de l'âme, quelques rêves,  
Un peu de flots venus au-devant de nos mains ;  
Tandis qu'à l'infini se prolongent les grèves...  
Des plongeurs ont cherché les trésors sous-marins.

L'âme entend par moments des bruits ; elle soupçonne  
Que c'est sa Destinée en marche à son insu  
Qui circule parmi la Ville Bleue et sonne  
Les cloches, pour un deuil qu'elle n'aura pas su.

L'âme présume un peu sa vie intérieure ;  
Elle devine un peu par instants qu'il y a  
Quelques enfants de chœur, avec leur voix mineure,  
Qui cheminent dans elle en blancs Alleluia.

Vaste univers qu'elle contient et qu'elle ignore :  
Tous ces élans, tous ces songes, tous ces essors ;  
Tant de péchés nouveaux, une faune, une flore ;  
Et des vaisseaux, au fond de l'eau, pleins de trésors !

Il adoptera la même méthode de composition par thèmes dans le dernier livre paru de son vivant, *Le Miroir du sol natal*, qui est un peu en retrait par rapport aux recueils précédents, que l'on peut tenir pour ses chefs-d'œuvre poétiques, mais qui renoue, par ses évocations d'us et coutumes du pays natal, avec le contenu du premier livre *Les foyers et le champs*, paru vingt ans auparavant. Rodenbach, qui abandonne l'alexandrin, ne se sent pas aussi à l'aise dans le vers libre. Et c'est d'ailleurs dans son rythme de prédilection qu'il compose sa conclusion, résumé des leit-motifs de l'ensemble, sous forme d'une prière émouvante.

Seigneur ! en un jour grave, il m'en souvient, Seigneur !  
Seigneur, j'ai fait le vœu d'une œuvre en votre honneur.

C'est donc pour vous qu'ici brûlent d'abord les lampes  
Qui disent votre gloire et sont mes dithyrambes.

Toutes ces chastes Premières Communiantes  
Vêtent mes rêves blancs de leurs robes qui chantent.

C'est pour prix de vos biens et pour m'en rendre digne  
Que j'ai fait jusqu'à vous pèleriner mes cygnes.

J'ai varié dans l'air le concert noir des cloches  
Pour m'exprimer moi-même en leurs chants qui ricochent.

Et les jets d'eau montés en essors de colombe  
C'est ma Foi, tour à tour, qui s'élançe et retombe.

J'ai cherché votre Face en aimant les hosties,  
Viatique d'amour dont ma vie est nantie.

Seigneur ! en ma faveur, souvenez-vous, Seigneur,  
Seigneur, de l'humble effort d'une œuvre en votre honneur !

Si nous ne pouvons savoir le sentiment du Seigneur à l'endroit de cette œuvre, j'espère avoir quelque peu contribué à indiquer qu'elle mérite amplement que les pauvres humains que nous sommes, eux au moins, s'en souviennent.

## Pour saluer Marlow

---

*Communication de M. Roland MORTIER  
à la séance mensuelle du 10 octobre 1998*

Mon titre peut sembler étrange. Pourquoi saluer un poète largement oublié de nos jours, si ce n'est dans la commune d'Uccle où il a passé la plus grande partie de sa vie ? Alain Bosquet et Liliane Wouters l'ont relégué au rayon des **Pour mémoire** dans le tome I<sup>er</sup> de leur anthologie de la *Poésie francophone de Belgique* (1985), où ils ne lui accordent, sans aucun commentaire (p. 341) que les quelques lignes du poème *Mains de femme* extraites du recueil *L'âme en exil* (Bruxelles, Deman, 1895). Il est vrai que, plus récemment, Michel Joiret a parlé en termes élogieux du long poème *Hélène* (1926) dans le tome II (*La Poésie*) des *Lettres françaises de Belgique. Dictionnaire des œuvres* (1988) : « Œuvre maîtresse du symbolisme qui rappelle tantôt l'*Hérodiade* de Mallarmé, tantôt *La chanson d'Ève* de Van Lerberghe... méditation sur la destinée, sur la solitude et sur l'identité du moi. » Marlow ne mérite, selon moi, ni tant d'honneur, ni tant d'indignité. *Hélène* est sans conteste une œuvre importante, mais la comparaison avec ces deux chefs-d'œuvre absolus aurait certainement embarrassé notre auteur. *Hélène*, poème de 332 vers répartis en quatre tableaux sans titre, est une œuvre à laquelle il a travaillé très longtemps. Encore convient-il de tenir compte des conditions dans lesquelles Marlow écrivait. Là où tant d'autres poètes belges, comme Mockel, Maeterlinck, Van Lerberghe ou Elskamp, vivaient sans soucis matériels et pouvaient se consacrer intégralement aux belles lettres, Marlow est un médecin très attaché à sa profession et à ses malades, et qui vit à une

époque où l'exercice de ce métier se pratique dans des conditions matérielles exigeantes et difficiles. Raphaël de Smedt insiste à juste titre sur ce véritable apostolat dans l'excellente notice qu'il a consacrée à Marlow dans la *Nouvelle Biographie nationale* (t. II, p. 271-273, Acad. royale des sciences, des lettres et des beaux-arts, 1990).

La mince veine poétique du médecin uclois (mais malinois de naissance et de formation) ne trouve guère la possibilité de grossir et de couler en abondance dans un quotidien harassant dont les échos se répercutent dans sa correspondance. À défaut d'être écrivain à plein temps, Marlow se vouera à des activités littéraires moins astreignantes qui le maintiendront en contact avec la production littéraire de son pays et plus particulièrement avec l'activité créatrice en poésie. De 1919 à 1939, avec une interruption de quatre années (1932-1936), il rendra compte de l'actualité littéraire et culturelle en Belgique dans les livraisons régulières du *Mercure de France* où Vallette l'avait appelé à succéder à Georges Eekhoud dans la rédaction d'une *Chronique de Belgique*. Le *Mercure* était alors l'organe par excellence de la poésie vivante et le rôle de Georges Marlow dans sa diffusion, en France et ailleurs, n'a, jusqu'ici, pas été perçu à sa juste valeur. Sa curiosité passionnée de lecteur et de critique se reflète dans sa correspondance avec Albert Mockel, dont la publication éclairera bon nombre d'aspects de notre vie littéraire au tournant du XIX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle. Soigneusement conservée par les filles jumelles du poète, cette imposante collection a été ouverte par elles à la curiosité de Madame Bianca Crucitti-Ullrich, qui en a entrepris l'édition avec autant d'enthousiasme que d'audace. Cette édition vient de paraître chez l'éditeur Peter Lang à Francfort (XLI-598 p. et 10 fig.) sous le titre *La Littérature belge d'expression française au miroir de la correspondance Albert Mockel - Georges Marlow (1894-1943)*.

On y suivra longuement la genèse d'*Hélène*, soumise au regard à la fois critique et bienveillant du directeur de *La Wallonie*, l'ardent symboliste Albert Mockel. L'œuvre s'élabore dans une maïeutique douloureuse ; le créateur inquiet y poursuit un rêve de poésie absolue, héritage de Mallarmé, où il a investi toute sa sensibilité et toute sa maîtrise du langage. Plus que l'image d'Hérodiade, c'est le souvenir de *L'Après-Midi d'un Faune*, et celui, plus proche, de *La jeune Parque*, qui s'imposent à l'esprit, mais aussi, moins directement et tout aussi fortement, celui de *La Bacchante* de Maurice de Guérin (« Je fus dans l'ouragan la superbe bacchante »),

dit Hélène au vers 61). Une Hélène vieillissante s'y adresse au dieu de l'amour qui la fuit cruellement et la laisse inconsolable du déclin de sa beauté. À côté de tics symbolistes (« Laisse... planer sur mon exil l'ardeur de ta pensée »), une poésie très classique fait chanter des vers qui enferment dans leur rigueur formelle une sensualité retombée et comme l'écho des délices lointaines, réduites en « cendre éparse » dans « l'amer souvenir des songes révolus ».

La musique elle-même se dérobe lorsque la flûte d'ivoire fait place à une flûte d'ébène, métamorphose qui renvoie à son propre destin et au thème de la mort. Dans sa révolte impuissante, Hélène rêve de violence, de saccage et de destruction. Elle rappelle à l'Amour ce que fut sa jeunesse et quelle fut sa beauté lorsqu'encore enfant elle se sentait accordée sensuellement aux forces de la nature, à ses couleurs et à ses parfums. Elle évoque aussi ses fureurs érotiques, son désir de briser les êtres les plus forts, de les soumettre, quitte à s'offrir ensuite à un adolescent qui la dédaignera. Amoureuse insatisfaite, elle se découvre possédée par un désir toujours inassouvi. Sa révolte va s'apaiser enfin dans la lucidité retrouvée, celle de l'acceptation de la loi universelle, celle du temps et dans l'intégration au sein d'une nature qui lui apporte la sérénité, comme une aube nouvelle :

« Et je vis, et je chante, et j'aime et je renais,  
Et dans Hélène en fleurs, soudain, je reconnais,  
Blanche, et le front marqué de ton céleste signe,  
Ta fille harmonieuse et rayonnante, ô Cygne. »

Il y a, dans tout cela, un peu trop de « suprêmes pâmoisons », d'« anciens désastres », de « despotique pourpre », de « Sirènes aux cheveux baignés de perles ». La tentation mallarméenne de l'abstrait ne s'accorde pas toujours à la sensualité latente du poème. Quant au rappel de son origine mythologique, il n'ajoute pas grand-chose au sens induit par la thématique, qui est en dernière analyse celle du temps.

Mais venons-en à ce qu'apporte de neuf et de révélateur cette correspondance étalée sur près d'un demi-siècle, de juin 1894 à décembre 1943. Heureuse époque où les écrivains communiquaient entre eux autrement que par téléphone ou par télécopieur, ce qui nous vaut aujourd'hui des documents précieux, non seulement sur leur personne, mais sur la vie culturelle et sociale de leur temps. Le rapport entre Mockel et Marlow n'est pas du même ordre que celui

qu'il entretient avec Severin ou avec Van Lerberghe. D'abord parce que Marlow se présente à lui comme le disciple respectueux d'un poète chevronné et d'un théoricien prestigieux, presque comme un amateur devant un maître. D'autre part, la profession de Marlow lui conférera une autorité qui se manifeste à l'occasion de problèmes personnels – ou à propos de leur relation avec Stuart Merrill, asservi à l'alcool, et avec sa délicate et souffrante épouse. Leur amitié, un peu guindée dans ses premiers pas, deviendra bientôt chaleureuse, et même réellement intime.

Dès le premier contact, Mockel est très élogieux à l'égard de la poésie de Marlow, dont la musique le charme et où il découvre « des choses délicates et exquises ». *L'âme en exil* lui plaît par sa « langue translucide et qui tinte clair » ; une des pièces du recueil lui apparaît comme un « vitrail en dentelle de verre, un entrelacs exquis de mots ». Au-delà de cette œuvre de « jeunesse jolie et de vraie distinction », il prévoit que Marlow acquerra plus tard « un souffle plus véhément de vie », tout en sachant « être enfant et faire grand jour en soi-même ». La familiarité aidant, il arrive à Mockel de confier à son ami ses affres de créateur et la difficulté qu'il a eue d'écrire telle *Chanson*, mais il n'hésite pas à lui envoyer aussi de petites épigrammes satiriques, bien de la veine de celui qui se disait à l'occasion « le fumiste wallon ». En janvier 1920, des échanges de félicitations marquent l'attribution à Marlow de l'ordre de Léopold et celle de l'ordre de la Couronne et des Palmes académiques françaises à Mockel, lequel se sent « tout joyeux et réconforté » par ces reconnaissances officielles, tout en se plaignant quelque peu de recevoir un ordre qu'il juge mineur et dans lequel il se retrouve, côte à côte avec Elskamp, mêlé à « une kyrielle de médiocres ». Ce souci de la considération sociale et du respect humain peut surprendre de la part de poètes aussi détachés de l'actuel dans leur art.

La jeune Académie de langue et de littérature françaises, créée en 1920 et dont Mockel a été un des membres désignés par le Roi, va susciter bien des débats dans les échanges épistolaires entre Mockel et Marlow. Mockel regrette de n'avoir pu soutenir, à la séance du 28 juillet 1921, les noms de Grégoire Le Roy et de Blanche Rousseau, qui ont refusé que leur nom soit mentionné. Il ajoute : « Je regrette d'ailleurs, et beaucoup, l'abstention de ces deux écrivains indépendants. Mon point de vue est que l'Académie peut faire beaucoup de mal ou un peu de bien, selon qu'elle sera orientée, et je considère comme un devoir pour les esprits libres de prendre leur

part de direction dans ce bateau-là. » Marlow est d'un avis résolument divergent sur l'utilité des prix littéraires et sur leur fonction d'encouragement. En juin 1922, il exprime ses vues désabusées sur le climat intellectuel de son pays, et sa lettre a pour lui valeur programmatique. Aussi convient-il d'en citer les plus importants passages : « À mon humble avis, cet encouragement me paraît superflu, et ce n'est pas un prix de quelques milliers de francs qui permettra à un auteur de s'imposer dans un pays qui, comme le nôtre, est rebelle par essence à tout enthousiasme intellectuel. Nous avons, dit-on, une littérature nationale. Je dirais plutôt que nous avons une littérature française et, par conséquent, que nous nous rattachons à la France dont nous ne sommes que les humbles tributaires. Tous nos écrivains illustres ont été consacrés à Paris. Sans la France, la gloire de Maeterlinck, de Verhaeren et de Van Lerberghe ne serait pas grand-chose. Severin et Giraud, par exemple, qui n'ont pas pu forcer les portes de Paris, sont ignorés de leurs compatriotes. Ne croyez-vous pas qu'au lieu de faire pleuvoir sur nos hommes de lettres les subsides et les encouragements, il serait plus utile d'engager les poètes et les romanciers de valeur à conquérir Paris avant toute chose ? Ils n'auront jamais d'écho ici parce que leur pays, pourri de snobisme, n'admettra jamais une gloire inconnue à Paris. Et tous les prix du monde ne changeront rien à l'affaire. Je me demande aussi s'il ne vaudrait pas mieux créer des prix de découragement. Je reçois depuis quatre ans tous les livres belges. C'est effroyable de nullité ou de prétention. Parfois un bouquin ravit par son ingénuité. Mais il ne faut pas s'y fier : le bouquin suivant n'est plus que roublardise... *La jeune Belgique* et *La Wallonie*, qui furent toutes deux de merveilleux jardins de poésie ont toujours fleuri à l'écart du gouvernement... les prix sont les primes de la médiocrité... » (lettre XLIV). En réponse, Mockel l'accusera gentiment de se perdre dans les brumes romantiques et de se laisser induire à une vision radicalement fautive (XLV). Ils n'ont, ni l'un ni l'autre, à s'inquiéter du pain quotidien, mais lui a connu « le malheureux Jarry, stoïquement affamé et mort d'épuisement ». « D'ailleurs – ajoute-t-il – si Charles Van Lerberghe n'avait pas eu de petites rentes, il ne nous aurait pas donné ses vers... le seul fait d'avoir accepté des fonctions au Musée le rendait incapable de penser à son *Ève*. » Si *La Wallonie* a cessé de paraître, c'est que Pierre Olin et lui y avaient épuisé leurs économies. Argument décisif : Mallarmé lui-même, le grand Mallarmé, avait amorcé une campagne où il réclamait pour les auteurs vivants une part des droits sur les livres tombés dans le domaine public. Reste qu'il partage avec Marlow le refus absolu de

toute influence des pouvoirs publics dans le domaine artistique : « L'art peut vivre ainsi ; on l'a vu sous les Médicis ; mais il se déshonore à vivre ainsi. »

Le 20 juillet 1923, il est question pour la première fois du poème *Hélène*, que Marlow a soumis à son ami. Lui-même est loin d'en être satisfait, car il rêve de la perfection que Valéry et Mockel ont su réaliser. Du moins a-t-il retrouvé, au fond de lui-même, un « foyer lyrique qu'il croyait éteint » et le texte qu'il a communiqué est le fruit d'un long travail. Tant de ses vers ont fini leur brève existence « dans le feu purificateur » qu'il s'excuse d'avoir sauvé ceux-ci. Sa sévérité était peut-être une forme d'orgueil, et de toute manière, si cette *Hélène* finira par voir le jour, elle le devra à l'indulgence de Mockel. C'est à lui, en effet, que le poème sera dédié à sa publication « en témoignage de communion spirituelle et d'affection profonde ». L'hommage était justifié, car Mockel a fort encouragé le médecin-poète à sortir de sa réserve et il a levé, par une lecture aussi minutieuse qu'attentive, tous les scrupules d'ordre formel qui poussaient Marlow sans cesse à une impitoyable autocensure. En dehors de Mockel, c'est auprès de Paul Valéry que Marlow a trouvé l'approbation la plus chaleureuse. Ainsi s'explique la dédicace qui ouvrira la deuxième partie du poème.

Les discussions épistolaires entre les deux amis traitent le plus souvent de poésie, de littérature en général, des littérateurs français et belges (avec quelque roserie parfois), de philosophie aussi : depuis la mort de leur fils, tué à la guerre, les Mockel se sont convertis au spiritisme, qui leur apporte la sérénité. Marlow, tout en s'affirmant libre penseur, approuve cette décision, tout comme il encourage ses malades à faire le pèlerinage de Lourdes s'ils peuvent y trouver « la paix de l'esprit et du cœur ». C'est dire le degré d'intimité auquel ils sont parvenus l'un et l'autre. Aussi n'hésitent-ils pas à aborder sans fard leurs problèmes les plus personnels, qui alternent parfois avec ceux des mots croisés.

En décembre 1925, Mockel décide de proposer Georges Marlow à une prochaine élection académique. On imagine l'embarras du poète-médecin : il cultive un petit jardin secret où il regrette de ne pouvoir se réfugier plus souvent. « D'ailleurs – ajoute-t-il narquoisement – s'il fallait accueillir au sein des Académies tous ceux qui écrivent de temps à autre une ou deux strophes, il faudrait transporter vos pénates de l'austère Palais où vous siégez à l'Agorapalace. Mon cher Albert, vous avez assez d'un Van

Arenbergh... Encore le vôtre est-il l'auteur des *Miroirs* !... Cher Albert, faites-moi l'amitié de renoncer à cette chimère. Je suis le Docteur Georges Marlow pour le petit univers où je sévis, et Georges Marlow pour quelques amis comme vous. Encore Georges Marlow n'existe-t-il que grâce à la complicité. » Il n'en sera que plus surpris d'apprendre, en janvier 1926, que six académiciens ont voté pour lui comme deuxième candidat. Il est vrai qu'ils n'étaient que dix ce jour-là. Le 13 mars 1926, l'Académie élira George Garnir au siège resté vacant depuis sa création.

La publication d'*Hélène*, au début de juin 1926, va sceller entre Marlow et Mockel une longue fraternité. L'enthousiasme de Mockel, qui avait suivi la genèse du poème et en avait corrigé le texte, est d'une entraînante sincérité. À la relecture, son admiration s'est accrue devant quelques-uns des vers « les plus parfaitement beaux que l'on ait écrits en français et, j'en suis sûr, en n'importe quelle langue du monde ». L'accueil de la critique française n'est pas à la même hauteur et les poètes qui ont reçu un exemplaire de la superbe plaquette oublient d'en remercier l'auteur. Seul le critique anglais Jethro Bithell réagira immédiatement et en connaisseur.

Fin 1926, Marlow prépare une conférence sur l'œuvre d'Albert Mockel et il lui demande, à cette occasion, quelques détails biographiques, et en particulier des informations sur la publication de *La Wallonie*. La réponse de Mockel, exceptionnellement longue, est un document capital sur l'histoire intime de la revue, ainsi que sur son titre. Il convient d'en rappeler ici quelques lignes essentielles : « Ce mot, Wallonie, je l'avais trouvé tout à fait par hasard dans une brochure écrite par un philologue... Au reste, j'hésitais à l'adopter, car il était à ce point inconnu qu'on ne le comprenait point. On disait : le pays wallon. Ce qui me décida, je l'avoue avec humilité, ce fut une note de Charles de Tombeur dans *La Basoche*... La Wallonie, dans mon esprit, cela signifiait d'abord que nos aspirations, en art, n'étaient point parallèles à celles des Flamands... j'entrevois que ce mot Wallonie, désignant la totalité des provinces wallonnes, signifiait l'unité morale de toute la Belgique française et les attaches de celle-ci avec la France elle-même... Si le petit recueil liégeois s'était intitulé *La Revue wallonne* au lieu de *La Wallonie* – et j'avais balancé entre les deux titres – l'ensemble de nos provinces françaises ne serait pas désigné par le mot dont on use aujourd'hui. » Le reste de la lettre est d'ordre purement biographique et ne manque pas d'intérêt pour notre histoire littéraire.

Marlow ayant évoqué, dans un article consacré aux cérémonies Verhaeren, « le dédain de Verhaeren pour les solennités », s'attire une verte réplique de Mockel, qui évoque la gêne éprouvée par quelques admirateurs du poète de *La multiple Splendeur* devant son goût des honneurs et son amour des cérémonies officielles. Marlow lui a prêté une attitude mentale qui était celle de Maeterlinck. Mais, après tout, conclut Mockel, « cultivons la légende. C'est elle qui crée la vérité future ».

On s'étonne, en revanche, de découvrir dans une lettre de 1927 une forte dose de misogynie dans la pensée de Georges Marlow. Le sympathique et généreux médecin-poète « dénie à ces êtres charmants toute compétence en poésie », avec ce commentaire aigrelet : « Je sais bien qu'ils excellent à nous faire part dans des morceaux si bien tournés et ruisselants d'images des menues tempêtes qui les ravagent. Mais de là à goûter un Mallarmé, un Valéry ou un Mockel, il y a de la marge. » Propos étranges de la part d'un critique qui connaissait de première main les travaux de la jeune Émilie Noulet, et qui l'admirait au point de publier dans *Le Mercure de France* sa conférence sur Valéry. (Il est vrai qu'il lui reprochera plus tard avec force son incompréhension envers l'art d'un Elskamp.) Quant à Mockel, il aura, la même année, la pénible surprise de découvrir dans une correspondance (alors encore inédite) de Van Lerberghe le peu de cas que celui-ci faisait de sa poésie. Qu'eût-il pensé s'il avait eu accès à son journal ? Marlow lui ayant fait part de son intention d'acquérir une maison à Roquebrune - Cap Martin, Mockel lui adresse, le 12 mai 1927, une lettre ironique sur ses propres impressions méditerranéennes et il oppose à « ces palmiers sans voix » et à « cette mer déserte et splendide » « l'âme profonde, murmurante et grave de nos belles forêts ».

Avec le temps, la sévérité du critique Marlow semble s'accroître. Il est déçu par les poèmes de Pierre Louÿs, auquel il préfère encore Heredia ; il tient Cladel pour « un grand malfaiteur » et il déteste Eekhoud, « le consul de Cladel en Belgique » : « il nous a encombrés de **poldérianismes** », sa prose est « lourde, emphatique et primaire », ses histoires sont « fausses et prétentieuses ». Au contraire, le discours de réception de Paul Valéry à l'Académie française le ravit et il dit son plaisir devant la reprise de *Siegfried* à la Monnaie. Sa réticence à l'égard de l'Académie s'est atténuée et un écho des *Nouvelles littéraires* le décide, en août 1927, à autoriser Mockel à présenter son nom à la succession d'Eekhoud. On élira Georges Virrès, mais cet épisode nous vaudra les confidences de Mockel sur

l'évolution favorable de l'institution, sur le rôle du petit groupe « académisant », sur l'interdiction de faire acte de candidature, sur le climat des séances, quelquefois « très embêtantes », parfois intéressantes à cause des questions débattues, à quoi s'ajoute « le plaisir de rencontrer des amis qu'on ne verrait guère sans cela ». Marlow sera finalement élu à l'Académie le 9 avril 1932 et il aura l'insigne honneur de succéder à Max Elskamp, dont il avait été un des premiers à saluer le génie et l'originalité.

La réédition du recueil *Clartés* conduit Mockel à se définir par rapport à Van Lerberghe, dont l'esthétique était profondément différente de la sienne. Il y a là quelques pages d'une intensité très forte, où le poéticien et le théoricien font merveille pour justifier une pratique souvent moins convaincante. Encore faut-il souligner l'admirable honnêteté intellectuelle avec laquelle l'auteur de la *Chantefable un peu naïve* salue dans celui de *La Chanson d'Ève* un maître dont l'art « était la grâce même ». Marlow se félicitera d'avoir, par son « malencontreux article du *Mercur*, suscité cette précieuse lettre » qu'il se propose d'encarter dans son exemplaire de *Clartés*. Ces « douze pages d'histoire littéraire » (comme les appelle Mockel), et quelques autres de la même veine, comptent parmi les joyaux de cette remarquable correspondance, où apparaissent aussi les noms de Marie Gevers, de Crommelynck et de Marcel Thiry. Elle constitue bien plus qu'un chapitre de notre histoire littéraire : un dialogue entre deux poètes authentiques qui ont eu, l'un et l'autre, le mérite d'aller jusqu'au bout de la lucidité critique et de la transparence des cœurs.

## Portrait d'un époux dans l'ombre : Charles-Emmanuel de Charrière

---

*Communication de M. Raymond TROUSSON  
à la séance mensuelle du 14 novembre 1998*

Isabelle de Charrière n'a dû longtemps une relative notoriété qu'au rôle qu'elle avait tenu auprès de l'auteur d'*Adolphe*. En 1935, le titre du livre d'Arnold de Kerchove l'y cantonnait encore : *Une amie de Benjamin Constant*. Or si elle est injustement demeurée dans l'ombre de Constant, elle-même y a relégué celui qui a partagé son existence pendant trente-cinq ans, ce Charles-Emmanuel de Charrière cité, de loin en loin, comme le terne prince consort de la souveraine de Colombier. Triste destin de cet homme effacé, dont Émile Henriot souriait avec condescendance – « M. de Charrière était Suisse, bègue et mathématicien » – et que Dorothy Farnum, persiflant sa ponctualité et l'uniformité de ses manières, appelait « la pendule suisse » pour évoquer, dédaigneuse, « son visage semblable à un cadran, rond, pâle, inexpressif <sup>1</sup> ». Il est vrai que Sainte-Beuve déjà avait réglé son compte dans une formule sans appel : « Son mari lui survécut ; c'est ce que j'en ai su de plus vif. » Tout récemment, Mona Ozouf laissait entendre que M. de Charrière s'était montré un époux maladroit, voire sexuellement brutal, qui déçut la jeune femme<sup>2</sup>. Pauvre Charrière ! Il ne manquerait plus que de faire de lui, sans preuve aucune, une brute

---

<sup>1</sup> É. Henriot, *Portraits de femmes*, Paris, Albin Michel, 1950, p. 222 ; D. Farnum, *The Dutch Divinity*, London, Jarrolds, 1959, pp. 90-91.

<sup>2</sup> M. Ozouf, *Les mots de femmes. Essai sur la singularité française*, Paris, Fayard, 1995, p. 65.

libidineuse<sup>3</sup>. Avec Simone de Beauvoir, on passe du ridicule ou de l'insignifiant à la mise en accusation : « On dira peut-être que la vie de M. de Charrière ne fut pas plus gaie que celle de sa femme : du moins l'avait-il choisie ; et il semble qu'elle convenait à sa médiocrité. [...] C'est le mariage qui a lentement assassiné l'éclatante Belle de Zuylen<sup>4</sup>. » Lourde responsabilité, qui invite à se demander qui était au juste cet époux uxoricide.

Après deux siècles et demi, la réponse n'est pas aisée et seule Dorette Berthoud a jadis rompu une lance en sa faveur, non sans traiter avec quelque acrimonie M<sup>me</sup> de Charrière, « cette enfant gâtée, [à qui] rien n'importait qu'elle-même<sup>5</sup> ». On possède malheureusement peu de lettres de M. de Charrière et celui-ci – autre crime qui lui fut amèrement reproché – ne conservait pas celles de sa femme. L'abondante correspondance publiée dans les œuvres complètes ne le met guère en relief. Certes, les amis de Belle manquent rarement de lui faire leurs compliments, mais ces formules de politesse livrent peu de détails révélateurs. Quant à Belle, si elle nous renseigne beaucoup sur elle-même, voire sur ses correspondants, comme Isabelle de Gélieu, Henriette L'Hardy ou Benjamin Constant, elle est plus qu'avare de commentaires sur son époux. Elle le connaissait pourtant depuis 1763, lorsqu'il était entré au service des Tuyll comme précepteur de Vincent, frère cadet de Belle ; il était ensuite resté à Zuylen, probablement comme secrétaire<sup>6</sup>.

Le 7 juillet 1766, M. de Charrière fait dans cette correspondance une entrée peu banale. Cette première missive conservée ressemble en effet beaucoup à une déclaration et traduit en tout cas une émotion bien vive chez un homme représenté comme invariablement raisonnable et impassible. Peut-être vaut-il la peine de la citer un peu longuement :

J'ai reçu votre lettre [perdue], Mademoiselle, et j'ai déchiré la mienne. Dans ce moment j'aurais mieux aimé ne point vous écrire que de vous entretenir comme une connaissance ordinaire... Mademoiselle, vous êtes inconcevable !

<sup>3</sup> À propos de la nuit de noces, M<sup>me</sup> de Charrière précise qu'elle souffrait d'un « inexorable mal de dents » et que le punch avait rendu son mari un peu malade. M. Ozouf traduit : « Charrière était ivre ». (*Op. cit.*, p. 65.)

<sup>4</sup> S. de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949, t. II, pp. 281-283.

<sup>5</sup> D. Berthoud, « Défense et illustration de M. de Charrière », *Musée neuchâtelois*, 1965, p. 63.

<sup>6</sup> Voir P. H. et S. Dubois, *Zonder vaandel. Belle van Zuylen. Een biografie*, Amsterdam, Van Oortshot, 1993, pp. 220-221.

Pourquoi me rappelez-vous des souvenirs que vous m'avez défendu de conserver ? Comment pouvez-vous dire que vous êtes mon amie lorsque vous troublez mon bonheur en me faisant apercevoir combien il serait doux pour moi que vous fussiez quelque chose de plus ? L'article où vous parliez de la pruderie m'a transporté dans votre chambre ; il était minuit, le silence régnait dans la maison, et nous deux tête à tête nous causions.

Vous, Mademoiselle, comme un physicien qui fait des expériences, vous donniez à votre cœur et au mien tantôt un plus grand, tantôt un moindre degré de chaleur ; vous observiez, vous réfléchissiez ; et nos sentiments n'étaient jamais pour vous que des phénomènes. Moi je ressemblais assez, comme vous l'avez dit, à un jeune écolier qui répète sa leçon remplie de belles sentences, et qui à tout moment oublie que son rôle est celui d'un sage. Oh ! j'ai joué ce rôle comme un fou !

Mademoiselle, je retournerai à Utrecht, au nom de Dieu ne veillez plus avec moi, n'ayez plus pour moi tant de bonté si vous êtes décidée à ne pas en avoir davantage.

Voulez-vous savoir ce qui résulte de tout ce qui s'est passé entre nous ? J'admire la finesse de votre pénétration, la justesse de votre discernement, l'honnêteté qui est pour ainsi dire l'instinct de votre cœur. L'inconséquence de vos idées m'étonne ; je me suis attaché à vous par tous les liens de l'estime et de l'amitié, et sans doute je le suis pour toute ma vie. Enfin, car il faut tout vous dire, ces instants que j'ai passés avec vous, me laissent des regrets et des désirs... Oh, Mademoiselle, veillerons-nous encore ensemble ?

[...] Vous m'ordonnez de vous donner des nouvelles de mes *amoureuses* ; méchante que vous êtes [...] Je n'ai rien à vous dire. [...] Le ton de vos lettres formera le ton des miennes ; je chercherai dans vos moindres expressions l'image de vos sentiments, et je tâcherai toujours de vous parler votre langue. [...] Le public vous suppose de l'amour et vous n'avez que de l'amitié. Si c'était le contraire nous y gagnerions l'un et l'autre. Au reste, Mademoiselle, cette idée du public d'Amsterdam ne peut être qu'une plaisanterie de votre part : je n'y répondrai pas aujourd'hui par la raison que je ne suis point dans ce moment-ci d'humeur à plaisanter. [...] Combien de semaines, combien de jours se passera-t-il, Mademoiselle, avant que j'en reçoive une des vôtres [= de vos lettres] ? Aurez-vous pensé à moi dans cet intervalle ! Adieu, Mademoiselle ; mes sentiments pour vous sont trop réels pour que je les profane en les rendant une formule de conclusion<sup>7</sup>.

Cette lettre est d'un timide, mais qui a pu se croire encouragé et laisse assez paraître ses sentiments. Peut-on se défendre de l'idée que la jeune fille s'est montrée coquette ? Les entretiens nocturnes dans sa chambre – elle était coutumière du fait –, une interdiction de conserver certains « souvenirs » qui invite plutôt à les chérir jalousement, le caractère intime ou sentimental de leurs conversations, n'était-ce pas assez pour tourner la tête à un homme modeste et peu sûr de lui ? Quoi qu'il en soit, la « pendule suisse », manifestement, ne sonne plus l'heure juste et M. de Charrière paraît

<sup>7</sup> *Œuvres complètes*, Amsterdam, G. A. Van Oorschot, 1979-1984 ; t. I, pp. 486-487, 7 juillet 1766. Nous modernisons l'orthographe.

avoir été à trente ans moins flegmatique qu'il ne sera dans sa vieillesse<sup>8</sup>. Trois mois plus tard, nouvelle lettre, et même frémissement : « Votre lettre vous ressemble, Mademoiselle. Je vous y entends, je vous y vois, presque je vous y touche. [...] Il y a des sentiments qui sont incommensurables avec les paroles. [...] D'ailleurs vous êtes un être unique dans l'univers. » Belle a dû parler de sa solitude, de sa mélancolie, de ses espérances déçues, puisque Charrière lui dit : « Si vous attendez une grande passion vous n'aimerez jamais. » Un peu inquiet de son audace, il sollicite pourtant une copie de son portrait et, faisant allusion à un projet de Belle : « Je souhaite passionnément de me trouver en Angleterre avec vous. Je vous supplie de me donner avis des mesures que vous prendrez à cet égard. » (11 octobre 1766, I, 514-515.) Vaine attente : Belle passa bien quelque temps en Angleterre et Charrière y fut de son côté, mais pas au même moment. En mai 1768, le comte Jean Walraad de Welderen, qui avait introduit Belle dans les milieux londoniens, lui donne des nouvelles de son ami : « J'ai eu le plaisir de m'entretenir avec M. de Charrière, et vous ne doutez pas, mademoiselle, que vous n'ayez été le sujet de notre conversation. » (30 mai 1768, II, 85.) On le retrouve l'année suivante dans les lettres de Belle : il se sont vus à Amsterdam ou à La Haye, ont même séjourné ensemble à Spa, où il l'a présentée à son ami le marquis de Serent, futur gouverneur des enfants du comte d'Artois (II, 147, 150).

En 1769, l'« ami » semble devenir quelque chose de plus. La jeune femme est alors dans une situation difficile. Elle est lasse des « épouseurs » dont aucun ne lui convient, ses projets avec l'indifférent marquis de Bellegarde n'ont mené à rien, sa mère est morte en décembre 1768, elle s'entend mal avec ses frères, erre tristement dans la maison vide. Elle écrit le 19 janvier 1769 : « Je suis paresseuse, découragée, abattue, mélancolique, incapable de tout. Je n'aime ni la maison ni ma chambre ni mes livres, je cours dehors, je les fuis. » (II, 138.) Pour elle, une seule issue : le mariage. Mais avec qui ? Deux nouveaux prétendants étaient sur les rangs, un Allemand, le comte de Wittgenstein, et un Écossais, lord Wemyss. Le premier, cadet de famille impécunieux, lorgnait avant tout sur sa dot ; le second passait pour brutal, emporté, despotique. Fallait-il les refuser, eux aussi, ou faire une fin ? L'un ne la tentait

<sup>8</sup> On en dirait autant d'une lettre vive et bien tournée adressée le 7 juillet 1756 par M. de Charrière à un ami, où il ne fait nullement figure d'éteignoir. Voir W. de Sévery, *La vie de société dans le pays de Vaud à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Slatkine, 1978, t. II, p. 110.

pas plus que l'autre et elle en venait à regretter de n'être pas catholique : « Si nous avions des carmélites, je m'y mettrais. » (31 janvier 1770, II, 165.) C'est à cette époque que M. de Charrière reparait, cette fois dans les lettres à son frère Ditie, son confident. Le 25 janvier 1770, elle lui dit s'être aventurée à parler de Charrière à son père qui, sans se montrer « dur et méprisant », n'a cependant pas été trop chaleureux (II, 163). Elle souhaite, par-dessus tout, la fin d'un état intenable : « Je ne suis pas gaie : ce n'est plus à la gaieté que je prétends, du repos d'esprit, une âme égale et contente d'elle-même, voilà ce que je désire, et si l'on me promettait cela je renoncerais pour le reste de ma vie à tout ce qu'on appelle plaisir. » (16 mars 1770, II, 171.)

Quels sont ses sentiments à l'égard du discret Charrière ? À l'intention de Constant d'Hermenches, elle trace, sans le nommer, le seul portrait qu'elle fera de lui. J'ai eu, dit-elle, tant de prétendants décevants. Or

... dans ce même temps mon imagination s'attachait à un homme que j'avais vu de loin en loin, pour qui j'avais toujours eu de l'amitié et de la sensibilité et qui en avait pour moi. Une figure noble et intéressante quoique un peu maladroite, un esprit juste, droit, et très éclairé, un cœur sensible, généreux et strictement honnête, un caractère ferme avec une humeur égale et facile et une simplicité comme celle de La Fontaine, voilà mon amant à mes yeux et aux yeux de tous ceux qui le connaissent. Il y a quelquefois des maladresses dans son esprit comme dans ses manières qu'on lui reproche et dont on badine tant qu'on veut car personne jamais n'eut moins de vanité ! Nous nous écrivions, la correspondance s'anima ; seule, oisive, à la campagne, pas un homme qui intéresse dans tout un pays... la correspondance s'anima. [...] Je finis par où d'autres commencent, je l'aimai de tout mon cœur. (13 avril 1770, II, 176.)

Comme toujours, elle a dû faire la première ouverture, mais, loin d'exulter de bonheur, Charrière semble s'être plus inquiété que réjoui de ce projet :

Ma meilleure amie me conseilla de l'épouser. Il soutint que c'était le plus mauvais conseil du monde. Je n'ai, disait-il, ni rang ni fortune, je ne suis qu'un pauvre gentilhomme, je n'ai point assez de mérite pour vous tenir lieu de tout ce que vous sacrifieriez. Votre attachement n'est pas de nature à pouvoir soutenir, vous désirez du plaisir et vous ne savez pas en prendre... Vous prenez pour de l'amour un délire passager de votre imagination... Quelques mois de mariage vous détromperaient, vous seriez malheureuse, vous dissimuleriez et je serais encore plus malheureux que vous.

Les scrupules de M. de Charrière font honneur à sa probité autant qu'à sa lucidité. Il était gentilhomme, certes, mais pauvre et Belle

pouvait prétendre à de meilleurs partis. Surtout, il sait faire taire ses sentiments pour discerner les germes d'une incompatibilité future : « Vous désirez du plaisir et ne savez pas en prendre. » [Dix-huit ans plus tard, non moins clairvoyant, Constant dira à son amie : « Quoique vous ne soyez faite ni pour jouir d'un bonheur de plusieurs jours, ni pour le donner, vous l'êtes pour inspirer les sentiments les plus vifs » (14 décembre 1788, III, 118).]

D'autres « épouseurs », en particulier Boswell, s'étaient effrayés de se lier à une jeune femme trop intelligente, trop cultivée, trop indépendante. M. de Charrière, lui, a entrevu un risque plus redoutable : l'incapacité fondamentale de Belle à être heureuse et il redoute d'être à son tour incapable de la satisfaire. Il n'est pas un homme brillant, de ceux qui pouvaient la séduire – comme Constant d'Hermenches et plus tard Benjamin Constant –, seulement une intelligence positive, un cœur loyal. Bon, honnête, cultivé, il manque d'humour et d'esprit de repartie ; il est timide, placide, plutôt gauche, retenu et guère démonstratif. Quelles étaient leurs chances ?

Pas grandes aux yeux du mondain Constant d'Hermenches. Belle n'avait pas osé lui livrer le nom de son nouveau prétendant : « Vous ne le connaissez que de vue, lui disait-elle, et si d'après quelque préjugé ou des ouï-dire vous n'en parlez pas selon mon estime, je sens que je ne vous le pardonnerais pas aisément. Voilà pourquoi je m'obstine à ne le point nommer<sup>9</sup>. » (8 mai 1770, II, 186.) Est-elle, comme elle en rêvait jadis, passionnément éprise ? Elle a surtout le souci de conquérir sa liberté, de changer de situation et, observe-t-elle, « je ne puis changer qu'en me mariant ». D'autre part, elle se sait instable, encline à la mélancolie, aux « vapeurs », susceptible de devenir un jour « peut-être tout à fait folle ». Elle n'est pas bien sûre d'être un présent à faire à un époux, sinon à une brute comme Wemyss. Une exception cependant : « Quant à l'homme que j'aime, il me connaît si bien, je l'ai tant de fois averti depuis qu'il est question de l'épouser, je lui ai tant de fois exagéré mes travers, ma mélancolie et les risques qu'il pouvait courir, lui conseillant pour ainsi dire de renoncer à moi, que puisqu'il persiste, c'est son affaire. S'il était riche, je n'oserais pourtant l'épouser, mais il est pauvre, il m'aime et je l'aime. » (5 juin 1770, II, 194.) Ce jeu de cache-cache

<sup>9</sup> Elle le répète le 5 : « Pourquoi m'exposer à vous voir vous récrier sur mon choix ? j'estime trop votre goût pour que cela ne me fût pas désagréable. » (II, 183.)

ne dura pas longtemps. Fine mouche, d'Hermenches n'a pas eu besoin de la confiance : « J'ai soupçon sur Charrière », lui dit-il sans détour. Mais pour ajouter aussitôt : « Ce sont précisément de ces goûts des têtes comme la vôtre. » Est-il raisonnable de se marier parce qu'elle est « las[se] de l'état de demoiselle » ? (3 juillet 1770, II, 196.) La jeune femme a beau protester qu'il n'en est rien (14 juillet 1770, II, 200), d'Hermenches, cynique en matière de philosophie matrimoniale, lui rappelle que le mariage est moins affaire de sentiment que de convenances d'intérêts et la met en garde :

Je crois Charrière un excellent homme, mais quel plaisir, quel agrément pouvez-vous jamais en avoir ? [...] Je n'ai point vu non plus aucun homme dont la femme lui ait fait sa fortune, plus gai, plus content après son mariage, qu'il ne l'était auparavant étant garçon, pauvre et indépendant ; l'homme veut être occupé et libre, et doit avoir la prépondérance et l'autorité dans sa maison, soit de droit, ou de fait ; et comment Charrière et vous, pourriez-vous soutenir aucune de ces relations ? Il serait fort embarrassé de son rôle, et vous cruellement surprise de ne pas le voir heureux comme vous l'imaginez. Je le répète, je vois d'ici cette association devenir triste, et pénible, au travers de toutes vos perfections réciproques. (8 août 1770, II, 205.)

L'avenir devait démontrer à quel point il voyait juste. Déterminée désormais, Belle n'en fera qu'à sa tête, menaçant son père d'épouser lord Wemyss comme on se jette à l'eau si on ne lui accorde pas M. de Charrière. Elle n'en démordra pas : « Je l'aime, écrit-elle à Ditie (12 octobre 1770, II, 220), comme vous n'aimez personne ou comme vous aimez trois personnes à la fois. » L'aime-t-elle vraiment ou veut-elle s'en convaincre ? On a souvent célébré la lucidité de la demoiselle de Zuylen en oubliant qu'elle avait aussi tendance à se créer un monde imaginaire, à cultiver, lui disait d'Hermenches, « une tournure d'esprit un peu romanesque, un peu métaphysique<sup>10</sup> » (15 juin 1765, I, 425). Car enfin, n'avait-elle pas réussi déjà à se persuader qu'elle était éprise de Bellegarde, fat et indifférent ? Elle se plaisait alors à se voir marquise dans son château avec un Bellegarde plus rêvé que réel : « Quand je suis loin du marquis, disait-elle quatre ans plus tôt, mon imagination fait ce qu'elle veut de lui, de son cœur, du mien, de nos jours, de nos nuits. » (15 mai 1766, I, 471.) Son enthousiasme aujourd'hui refroidi, elle a conscience de sa faculté de s'illusionner : « Le besoin

<sup>10</sup> Elle lui dit aussi, le 28 février 1765 : « Connaissez-vous, d'Hermenches, le malheur d'une personne qui apprécie les biens et les maux attachés à sa destinée non d'après les jugements de sa raison, mais [...] au gré d'une imagination qui exagère tout ? » (I, 390.)

d'aimer m'enthousiasmait et échauffait mon cœur de loin pour Bellegarde. Quand je le revoyais, je cherchais l'homme à qui j'avais écrit. » (14-17 juillet 1770, II, 201.) N'est-ce pas le symptôme de ce que C. P. Courtney dénonce comme du « bovarysme<sup>11</sup> » ?

Les choses traînaient et M. de Charrière lui-même, n'ignorant pas « la faiblesse de caractère et l'esprit vacillant » de la jeune femme, se tenait sur la réserve, lui conseillait même de ne rien précipiter. Manifestement, ce ne sont pas ses sentiments qui sont en cause – bien au contraire, ses amis, M. de Salgas et le comte de Welderen, qui en sont les confidents, pressent Belle de mettre un terme à sa cruelle attente (16 octobre 1770, II, 221-222) – mais il espère et redoute à la fois une union qu'il pressent disproportionnée et mal assortie.

Les trois derniers mois voient, de part et d'autre, une étrange valse-hésitation, comme si chacun appréhendait le faux pas. Le 25 octobre 1770, elle a cru devoir rappeler encore à M. de Charrière « les travers, les défauts, l'étrange imagination, la profonde mélancolie qui peuvent empoisonner son bonheur et le mien » et lui a accordé huit jours pour peser « une dernière fois le pour et le contre » (II, 225). Loin de claironner leur éventuel mariage, les amants se montrent curieusement réservés et secrets : « M. de Charrière m'écrit comme un homme content mais non pas tout à fait comme un homme assuré de son sort. Je n'ai dit encore mon mariage à personne, si quelque chose le dégoûtait ou l'effrayait quand il sera ici il pourrait encore se dédire, je le lui permets. » (26 octobre 1770, II, 228.) Décidément, le couple ne forçait pas sur le romanesque. Le 3 janvier 1771, elle annonce à Ditie l'arrivée de Charrière à Zuylen, où tout le monde lui a fait cordial accueil. La veille, elle a enfin dit oui, mais toujours incapable, comme lui d'ailleurs, de se défaire d'une certaine anxiété devant l'engagement :

Je suis aussi contente que je suis capable de l'être. [...] Ma capacité d'être contente ne va pas loin ce soir malheureusement, j'ai au-dedans de moi une ennemie acharnée, une noire imagination qui empoisonne toutes mes joies : dans ce moment j'en avertis M. de Charrière, je le lui raconte, je le plains ; il veut me faire espérer que cela passera. [...] J'ai trouvé à M. de Charrière un air soucieux, triste et refroidi, j'ai épié, commenté, tristement commenté ses

<sup>11</sup> C. P. Courtney, « Bovarysme et réalisme dans la correspondance de Belle de Zuylen », dans *Isabelle de Charrière. De la correspondance au roman épistolaire*, études réunies par Y. Went-Daoust, *C.R.I.N.*, 29, 1995, pp. 15-22.

regards et ses paroles. [...] J'aime prodigieusement M. de Charrière et cependant je lui dis dans ce moment une chose désagréable, je me récrie sur la solennité, sur l'indissolubilité et je dis que c'est une bonne chose que de se marier en ce qu'on ne peut presque pas faire autrement. (II, 232.)

Du reste, elle a encore, malgré elle, fait durer l'attente. Sur le point de signer le contrat, elle a « tremblé et frémi et reculé » et le bon Charrière l'a assuré qu'il respectait sa liberté. Elle prétend pourtant se convaincre qu'elle agit sagement, qu'elle a cette fois exorcisé cette faculté d'illusion à laquelle elle attribue ses malheurs<sup>12</sup>, qu'elle est résolue à se satisfaire d'un destin paisible et sans histoire, qu'elle aime un homme qui, de son côté, ne se monte pas la tête. Après tout, il a trente-six ans, elle trente et un, l'âge des chimères est passé et peut-être pourront-ils construire quelque chose ensemble :

Il m'aime sans illusion, sans enthousiasme, il est sincère et juste au point de m'offenser et de me chagriner souvent. Alors je dis qu'il ne m'aime point et que je serai malheureuse, mais je l'aime, je ne puis me résoudre à vivre sans [lui]. Quand je le juge sans illusion et sans enthousiasme et sans emportement je trouve encore que rien ne lui est supérieur pour le caractère, pour l'esprit, pour l'humeur. Le moyen de renoncer à cet homme ! (11 janvier 1771, II, 234.)

Cependant, la lettre suivante à d'Hermenches accumule des raisons rien moins que sentimentales et dont l'une, si elle avait été connue de M. de Charrière, eût été de nature à lui donner des inquiétudes :

À propos de mariage, on m'a fiancée hier. Il s'est passé bien des choses dans mon âme pendant trois semaines, j'ai pensé cent fois que je ne devais et ne voulais me marier jamais, M. de Charrière ne me pressait point et disait et dit encore que jusqu'au moment du mariage je suis la maîtresse, mais tout le monde l'aime et je l'aime plus que personne, et je n'ai point vu d'homme raisonnable et doux, vrai comme lui. [...] Enfin avant-hier au soir je dis que si l'on voulait nous faire signer le contrat le lendemain matin et nous fiancer, j'étais d'humeur à y consentir. [...] *Je vous verrai*, j'habiterai un pays agréable, je vivrai avec un homme que j'aime et qui mérite que je l'aime, je serai aussi libre qu'une honnête femme peut l'être, mes amis, mes correspondances, la liberté de parler et d'écrire me resteront, je n'aurai pas besoin d'abaisser mon caractère à la moindre dissimulation, je ne serai pas riche mais j'aurai abondamment le nécessaire et je sentirai le plaisir d'avoir amélioré le sort de mon mari. Si avec tout cela je ne suis pas heureuse... (15 janvier 1771, II, 235.)

De son côté, Charrière ne se faisait pas trop d'illusions sur ce qu'il

---

<sup>12</sup> C. P. Courtney, *op. cit.*, p. 21.

pouvait apporter à une femme si différente de lui, et son bon sens lui disait qu'il ne la rendrait pas heureuse, fût-ce dans la mesure où, insatiable, elle était capable de l'être. Il annonça pourtant son mariage à une parente :

Je vais vous apprendre, Madame, une nouvelle qui vous surprendra, c'est que j'épouse M<sup>lle</sup> de Zuylen, fille de M. le baron de Tuyll de Serooskerken, président du corps de la noblesse d'Utrecht. [...] Tout ce que je puis vous dire en deux mots, M<sup>lle</sup> de Zuylen est mon amie depuis sept ans, c'est que depuis deux ans, elle s'occupe du projet de m'épouser, que, malgré mon attachement pour elle, je lui ai représenté toutes les objections qu'on pourrait faire contre ce mariage, et qu'elle a persisté à croire qu'elle serait heureuse vivant avec moi tranquillement en Suisse. Ne dois-je pas, Madame, me réjouir de ce mariage ? Je trouverai dans ma femme beaucoup de qualités aimables, un attachement éprouvé, enfin l'objet de mon choix ; il est vrai que, pour moi, elle a trop d'esprit, trop de naissance, trop de fortune, mais il faut bien se passer quelque chose<sup>13</sup>.

Les jeux étaient faits. En dépit de ses protestations, on a bien le sentiment que Belle s'est mariée pour échapper à la tutelle de son père et de ses frères, qu'elle a choisi Charrière faute de mieux, à un âge et après des expériences qui ne lui laissaient plus guère d'espoir de trouver meilleur parti, qu'elle pensait disposer, auprès de cet homme débonnaire et timide, d'une liberté que ne lui auraient pas laissée un Bellegarde ou un Wemyss. Après s'être, peut-être, imprudemment divertie à faire naître les sentiments de M. de Charrière, elle a fini par s'aviser qu'il pouvait faire un époux sortable, quitte à s'exalter ensuite de sa propre décision. Isabelle l'épousa le 17 février 1771, sans grand tapage. À trois heures et demie, les fiancés entendirent la liturgie dans la petite église de Zuylen presque vide : « Quoiqu'on se marie sans cérémonie, c'est une grande cérémonie que de se marier. » Après la bénédiction, la compagnie transie retourna se chauffer au château. Puis on rentra à Utrecht pour un souper dans l'intimité – une douzaine de personnes, famille et mariés compris. À minuit et demi, « ils s'allèrent tous coucher, les uns avec leurs femmes, etc. » La première nuit manqua sans doute de poésie : M. de Charrière eut l'estomac barbouillé par le punch et elle eut vers le matin une rage de dents. « Mais quand je me porte bien, conclut-elle à l'intention de Ditie, il me semble que rien ne manque à mon bonheur. » (21 mars 1771, II, 237-238.)

Le bonheur ? Elle n'en demande sans doute pas tant, résignée à demeurer insatisfaite dans toutes les situations. En Charrière, elle a

---

<sup>13</sup> Cité par W. de Sévery, *op. cit.*, t. II, p. 103.

trouvé un homme cultivé, instruit, timide jusqu'à la gaucherie, un esprit solide mais lent. Elle ne tarde pas à s'ennuyer partout, lui ne s'ennuie jamais, toujours dans ses livres ou ses mathématiques. Elle aime la conversation, il est plutôt taciturne – « C'est un grand dommage qu'il bégaie », avait déjà observé M. de Welderen. Elle est vive, changeante, passionnée – « Vous réchaufferiez des Lapons », lui disait Constant d'Herminches –, il est stable et posé ; elle goûte l'imprévu, il est l'homme des habitudes. Si l'un des deux aime vraiment, on est en droit de se demander si ce n'est pas plutôt M. de Charrière, inquiet mais épris profondément, et qui en donnera des preuves au fil des ans, lui laissant toujours cette indépendance à laquelle elle était si attachée.

La lune de miel ne fut pas idyllique. Belle a été malade pendant trois mois, soignée par son amie Annebetje : « Le cerveau, les dents, l'oreille, le gosier, la nuque du cou et la poitrine étaient attaqués tour à tour ou à la fois. » Et quand ses maux lui laissaient quelque répit, ils étaient relayés par les « vapeurs » et la mélancolie. Tout cela était sans doute le contrecoup psychosomatique des tensions des derniers mois, ses nerfs se vengeaient du traitement qu'elle leur avait fait subir. Si elle n'est pas mécontente de son sort et se loue des attentions de son époux, elle n'a pas non plus les ravissements d'une nouvelle mariée. Surtout, elle signale déjà à Ditie le germe d'une incompatibilité qui, en dépit de la bonne volonté de M. de Charrière, ira s'aggravant avec le temps :

Ces maux, mon cher Ditie, ont été depuis le premier jour de mon mariage un rabat-joie bien cruel, j'espère qu'à la fin ils me quitteront et me laisseront jouir du bonheur d'être la femme du mari le plus doux, le plus raisonnable et le plus tendrement aimé qui soit au monde. Vous m'écriviez un jour qu'un changement d'état changeait en quelque sorte la personne. [...] J'ai changé de nom et je ne couche pas toujours seule, voilà toute la différence : voulez-vous que je vous dise sur quoi roulent nos uniques disputes ? je trouve souvent M. de Charrière trop ordentlyk, trop overleggende [correct, réfléchi], et souvent il me trouve trop le contraire, point d'autres différends entre nous, il cherche à satisfaire mes goûts, il favorise tout ce qui me fait plaisir, il partage mes attachements. (13 mai 1771, II, 239.)

Le voyage de noces les mena à Bruxelles et à Paris et, le 30 septembre, M<sup>me</sup> de Charrière s'installa à Colombier pour les quelque trente-cinq années qui lui restaient à vivre. C'est à partir de ce moment que le silence tombe sur M. de Charrière. Au Pontet, où vivent le vieux père et les deux sœurs de son mari, on mène une existence réglée, monotone, à laquelle, les premiers temps, elle

s'est pliée avec bonne volonté. Du reste, elle a eu des visites – même celles de son frère Ditie et de son amie Annebetje, devenue M<sup>me</sup> d'Athlone –, elle a rencontré à Lausanne les Sévery<sup>14</sup>, cousins de M. de Charrière, qui, soucieux de la distraire et de lui être agréable, la mène de temps à autre à Neuchâtel, à Berne, à Genève. Elle s'est aussi liée avec des familiers de son mari, Du Peyrou ou les frères Chaillet, elle a rencontré des visiteurs occasionnels, comme Samuel Wilhelmi, professeur de grec à Berne, accompagné de Charles-Victor de Bonstetten, futur écrivain et moraliste, ou encore le baron Nathaniel Ryder et son épouse ou un pittoresque prince Lubomirski. Est-elle heureuse ? « J'ai de l'oppression à cette heure et l'humeur hypocondre, confie-t-elle à Ditie le 6 novembre 1771, cependant je n'ai nul chagrin » (II, 252). De l'homme qu'elle a épousé neuf mois plus tôt, elle donne peu de nouvelles, sinon un bulletin de santé – M. de Charrière souffre d'hémorroïdes (16 septembre 1771, II, 246) – et cette observation laconique qui la fait deviner un peu agacée : « M. de Charrière s'afflige beaucoup de la perte d'une paire de ciseaux qui l'avaient servi pendant cinq ans » (II, 252). Trois mois plus tard, on saura que Charrière a été saigné, qu'il est sujet à des névralgies, à la migraine (8 janvier 1772, II, 260). Dans ses lettres, Belle ne nous apprend pas grand-chose sur celui qui partage sa vie : M. de Charrière se porte plus ou moins bien, fait sa partie de cartes chez M. Chaillet, présente ses compliments, salue affectueusement... Le personnage demeure dans l'ombre, comme s'il n'existait, de loin en loin, que par ses maux de dents et ses fluxions. Tout au plus signale-t-elle que Charrière « a de grands soins [d'elle] » (10 juillet 1773, II, 311), qu'à Spa, où ils ont retrouvé M. de Tuyll, il a dansé « une anglaise » avec elle (24 septembre 1773, II, 312) ou encore, trois ans plus tard, que, tandis qu'elle se distrait dans la société neuchâteloise, « M. de Charrière ne cède pas sa part du billard » (7 avril 1776, II, 321).

La seule exception, significative, concerne Constant d'Hermenches, avec qui les rapports se sont refroidis et vis-à-vis de qui elle semble avoir à cœur de se dire comblée, comme pour démentir ses

<sup>14</sup> Elle écrit à Catherine de Sévery, le 17 novembre 1772, qu'entre la lecture et les échecs, elle ne s'ennuie pas et ajoute : « Quand j'aurais moins de ressources, pourvu que j'eusse mon mari je ne me plaindrais pas ; je ne suis pas toujours la plus douce ni la meilleure femme du monde, mais jamais femme n'a eu plus de goût pour son mari que moi, je ne me souviens pas de m'être jamais ennuyée tête à tête avec lui, et cependant nous y sommes souvent. » (II, 288.) Elle tiendra plus tard un autre langage. S'agissait-il de présenter la meilleure image de leur couple à sa cousine par alliance ?

prédictions pessimistes : « Je ne m'ennuie point. M. de Charrière est trop aimable et je l'aime trop pour pouvoir m'ennuyer auprès de lui. Si mes nerfs ne me faisaient souffrir très souvent, je serais encore plus heureuse. » (14 février 1773, II, 293.) Ou encore, de Zuylen, où elle est venue embrasser les siens, comme s'il importait de le convaincre : « Mon mari est estimé et chéri de toute ma famille, chacun applaudit à mon choix et partage mes sentiments. » (16 août 1774, II, 314.) Une fois rompue la correspondance avec d'Hermences, de tels commentaires disparaîtront définitivement.

Si leurs tempéraments s'accordent mal, s'est-elle efforcée, du moins au cours des premières années, de changer le caractère de M. de Charrière, de l'amener à partager ses goûts, sa vivacité ? C'est probable, Benjamin Constant en témoigne dans *Le Cahier rouge*, où il rapporte sa rencontre, au début de 1787 à Paris, avec M<sup>me</sup> de Charrière :

Elle avait épousé, malgré sa famille, le précepteur de ses frères, homme d'esprit, d'un caractère délicat et noble, mais le plus froid et le plus flegmatique que l'on puisse imaginer. Durant les premières années de son mariage, sa femme l'avait beaucoup tourmenté pour lui imprimer un mouvement égal au sien, et le chagrin de n'y parvenir que par moments avait bien vite détruit le bonheur qu'elle s'était promis dans cette union à quelques égards disproportionnée<sup>15</sup>.

Deux natures aussi différentes étaient peu faites, Charrière s'en était bien douté, pour trouver un terrain commun. Certains événements, rapportés par Belle, montrent pourtant que M. de Charrière n'était pas toujours impassible. Il semble avoir été frappé par la maladie et, le 31 juillet 1780, par la mort de son père, au point d'avoir besoin d'aller prendre quelque repos à Loèche-les-Bains : « Jamais je ne l'ai vu si pâle, si jaune, si maigre, si inquiet, si agité, que les derniers jours de la maladie de son père et ceux qui suivirent sa mort. » (12 août 1780, II, 279.) Quelque deux mois plus tard, Vincent van Tuyl et son épouse séjournent au Pontet, et la jeune femme juge Belle impressionnante par son savoir, mais d'un esprit satirique et mordant. M. de Charrière, au contraire, ne recueille que des compliments : « Son mari est l'homme le plus excellent, le plus honnête qu'on puisse voir ; il sait énormément de choses, mais il garde toujours un certain ton cérémonieux, si bien qu'on le connaisse, ce qui fait qu'on ne devient jamais tout à fait familier

---

<sup>15</sup> Dans *Le Cahier rouge*, dans *Œuvres*, éd. par A. Roulin, Paris, Gallimard, 1957, p. 101.

avec lui. Mais il vaut la peine de l'entendre parler science ; il est au courant de tout. Seulement, c'est dommage qu'il ait de la peine à s'exprimer, parce qu'il bégaye un peu<sup>16</sup>. »

De leur vie intime, on ne sait donc rien, sinon par éclairs, pour découvrir alors un Charrière affectionné, attentif. En 1781, Belle a été sérieusement souffrante à Genève. « Mon mari, écrit-elle alors à sa belle-sœur, ne m'a presque pas quittée depuis cinq semaines que je suis malade de profession, il a couché dans ma chambre dès qu'on a cessé de me veiller, il m'a lu, il a écrit mes lettres que je lui dictais. On ne peut être meilleur mari d'une femme malade ! » (20 juin 1781, II, 376.) Pourtant, une fois rétablie, elle se rend seule aux eaux de Plombières, puis à Strasbourg pour consulter Cagliostro, enfin à Chexbres, au-dessus de Vevey, tandis que M. de Charrière séjourne aux eaux de Brévine avec un ami. Se refuse-t-il à l'accompagner, ou n'est-ce pas plutôt elle qui cherche la solitude ? C'est en tout cas son besoin de s'exprimer qui la ramènera à la littérature, abandonnée depuis *Le Noble* de ses vingt ans.

En mars 1784, les *Lettres de Mistriss Henley*, réponse au *Mari sentimental* de Samuel de Constant, ont beaucoup fait pour fixer l'image de M. de Charrière. Une femme qui n'avait rien à reprocher à son mari y dépérissait cependant, faute de compréhension, confrontée à la sagesse, à la raison, au bon sens un peu terre à terre d'un époux serein, bienveillant et d'un flegme inaltérable. « Des coups de poings, gémissait M<sup>rs</sup> Henley, me seraient moins fâcheux que toute cette raison. Je suis maheureuse, je m'ennuie. » À travers son personnage, Belle disait les souffrances d'un être spontané, vif et passionné, aux côtés d'un homme par trop raisonnable et mesuré. Avait-elle fait le portrait de son mari ? Des familiers en furent frappés. Suzanne Moula lui écrit : « Nous trouvons, M. de G. et moi, que vous vous êtes peinte vous-même à quelques égards » (15 juin 1784, II, 411), et Samuel de Chambrier observe : « Je retrouve la tranquillité de M. de Charrière, son sang-froid lorsqu'il refuse, répond à Madame<sup>17</sup> ». Est-ce son héroïne ou Belle elle-même qui soupirait, dès la première lettre : « On ne reconnaîtra pas M. Henley. Il ne lira jamais, sans doute, ce que j'aurai écrit ; et quand il le lirait, quand il s'y reconnaîtrait !... »

<sup>16</sup> Cité par Ph. Godet, *Madame de Charrière et ses amis*, Genève, Slatkine reprints, 1973, t. I, p. 233.

<sup>17</sup> G. de Chambrier, « M<sup>me</sup> de Charrière à travers le journal de Chambrier d'Oleyres », *Lettres de Zuylen*, 8, 1983, p. 7.

C'est manifeste, la vie commune lui est devenue insupportable. Vers la mi-mai 1784, Belle s'installe de nouveau, seule, à Chexbres. Des discussions pénibles ont dû avoir lieu et Charrière s'est résigné, non sans ressentir douloureusement l'éloignement de sa femme : « J'ai entendu du fond du jardin la chaise du postillon et j'ai couru pour recevoir votre lettre. Je vous en remercie. [...] Je ne vous dirai rien, ma chère femme, de mes pensées à votre sujet ; cela est inutile, et j'ai résolu dans cette absence que si je vous regrettais, si... si... de ne vous en rien dire... Cela est convenu une fois pour toutes. » (II, 407.) Des proches ont eu vent des difficultés du couple, comme en témoignent les allusions d'une lettre de M. de Salgas à Belle : « Je suis bien aise que Chexbres réponde à l'idée qui vous en était restée. Je ne le suis pas tant de vous y savoir seule, mais je sens qu'il est très difficile d'imaginer une société qui puisse vous y convenir dans votre situation actuelle. Je me vois réduit à ne savoir plus que souhaiter pour vous. » (12 juin 1784, II, 408.) C'est clair : le malaise vient d'elle, de plus en plus incapable de trouver une forme d'existence acceptable, et il est trop aisé de rejeter la responsabilité sur un mari qui ne s'est jamais donné pour autre qu'il n'était. Si M<sup>me</sup> de Charrière est malheureuse, on y a assez insisté, n'est-il pas injuste de faire bon marché de l'évidente détresse de celui qu'elle laissait au Pontet ? Chaque jour, il guette ses lettres, désolé de n'en pas avoir assez souvent, inquiet de ses silences, préoccupé par sa santé. A-t-elle songé à se faire à elle-même quelque reproche, pour qu'il proteste vivement : « Vous êtes toujours généreuse, le plus souvent bonne, quelquefois d'une bonhomie et d'une simplicité rares. Si l'on rencontre bien, je défie les meilleurs connaisseurs de ne pas vous trouver douce et de ne pas croire que c'est la faute de ceux avec qui vous vivez si vous ne l'êtes pas toujours. » (21 juin 1784, II, 415.) On a haussé les épaules devant la banalité de ses lettres et c'est vrai qu'il parle de ses migraines, de sa jambe enflée, de la chaleur, de Neuchâtel où l'on a eu la visite du prince Henri de Prusse, de Lausanne où il fait la connaissance de Germaine Necker, future M<sup>me</sup> de Staël, des travaux et des transformations en cours dans la demeure du Pontet. Rien que du quotidien, mais il est vraisemblable que Belle lui avait interdit d'aborder d'autres sujets, plus délicats. On devine pourtant l'inquiétude de Charrière lorsqu'il lui recommande de se ménager, d'éviter les longues promenades (28 juillet 1784, II, 425). Un moment, elle a parlé d'acquérir dans la région une maison de plaisance et aussitôt il consent, s'empresse, calcule un éventuel emprunt, lui donne pleins pouvoirs (2 août 1784, II, 427). Seul à Colombier, n'a-t-il pas ressassé les griefs de sa femme, essayant de comprendre, en brave homme, ce qu'il avait

à se reprocher en face de celle que le pasteur Chaillet comparait à l'Hermione ou à la Roxane de Racine ? Un moment, le comportement de sa sœur Henriette lui ouvre les yeux, il le confesse avec humilité :

J'ai oublié de vous dire une chose que j'ai résolu de vous dire depuis longtemps : c'est que plusieurs défauts que vous m'avez reprochés me frappent désagréablement chez Henriette et qu'elle me fait comprendre votre pensée. Sa manière soutenue de prononcer lorsqu'elle lit ou parle avec attention, m'est insupportable, et me fait comprendre le *trop bien lire* dont vous m'accusez. Elle réduit tout en maximes générales, le cas particulier ne la touche que relativement au bon ordre ; aucun sentiment simple et *genuine* ; enfin, je crois voir ma caricature, et si cela est, je pardonne de bon cœur l'impatience à tout esprit droit accompagné d'un cœur sensible. (21 août 1784, II, 435.)

Que pouvait-il y faire et qui eût pu prétendre satisfaire l'insatiable Belle et apaiser la « noire imagination » qu'elle se reconnaît elle-même ? Fin juillet, puis fin août, il reçut l'autorisation de lui rendre visite. La seconde fois, il est revenu le cœur gros. Il a commencé, au retour, une de ces lettres banales dont ils étaient convenus, lorsque soudain il avoue, incapable de taire son chagrin :

J'ai été rarement aussi triste que je l'étais en partant de Chexbres ; l'air d'amitié que vous aviez eu avec moi pendant le déjeuner, plusieurs mots d'amitié que vous m'avez dit pendant mon séjour, des dispositions contraires que vous m'avez témoignées ; la pitié que vous m'avez inspirée ; le désir de vous revoir bientôt à Colombier, et la crainte que ce ne soit pas pour notre bonheur commun, tout cela fermentait dans mon cœur, et me donnait un gonflement, une envie de pleurer que j'avais peine à surmonter. Mon âme était remuée et troublée jusqu'au fond. (30 août 1784, II, 435.)

Touchée peut-être de cette tendresse maladroite et sincère, Belle regagna Colombier le 5 septembre. Ni l'un ni l'autre ne s'étaient confiés, même à un ami intime comme Salgas, qui écrit à Belle : « Je ne vois qu'un épais brouillard entre vous et moi, grâce au silence de M. de Charrière et à votre laconisme dont je respecte la cause quelle qu'elle soit. » (3 septembre 1784, II, 437.) Cette crise est significative, mais faut-il faire de M<sup>me</sup> de Charrière la seule victime ? Si discrète soit-elle, l'attitude de son mari laisse assez apercevoir son affection profonde, sa désolation de la voir malheureuse, son souci de lui complaire.

Ironie : les éloges dont Belle est si économe, M. de Charrière les reçoit de leurs visiteurs et de leurs amis, comme par exemple de la

jeune Suzanne Moula, qui lui écrit gentiment de Londres : « Vous souvenez-vous il y a mille ans quand vous me disiez que vous souhaiteriez de me voir mariée, je vous répondais que si vous me trouviez un mari semblable à vous je serais contente ; je ne puis pas dire que celui que j'ai trouvé soit tel ; mais il y a pourtant une ressemblance dans vos caractères, c'est une extrême douceur, vous savez comme je l'ai toujours admirée en vous. » (10 mars 1785, II, 462.)

N'y avait-il entre les époux que l'incompatibilité d'humeurs et de caractères ? Plusieurs années de suite, les Charrière avaient loué à Genève un appartement, où ils séjournèrent pour la dernière fois dans les premiers mois de 1784. En octobre de cette année-là, M. de Charrière y retourna seul pour résilier son bail. C'est ici que s'inscrit le mystérieux épisode de la vie de Belle, qui devait donner naissance à *Caliste*. À en croire Benjamin Constant, elle avait succombé à la séduction d'« un homme beaucoup plus jeune qu'elle, d'un esprit très médiocre, mais d'une belle figure », mais le galant s'était détourné d'elle pour se marier. Si M. de Charrière fut au courant, comment a-t-il réagi à cette crise grave ? Colère, reproches, silence navré ? Qui était le bellâtre – peut-être le jeune Charles Dapples, vague cousin de M. de Charrière – importe peu, mais l'aventure laisse Belle dans un triste état. En 1785, elle s'ennuie plus encore que de coutume, se cloître dans sa chambre avec son pianoforte, songe à passer l'automne et l'hiver à Marseille, à Paris ou en Italie. Son mari ? « Je ne sais si M. de Charrière irait avec moi, mais comme il n'allait que pour moi à Genève, je le dérange peu en n'y allant pas. Je le dérangerais peut-être encore moins si je restais ici, mais comme il me laisse la maîtresse à cet égard, je ne pense dans ce moment qu'à moi. » (2 juillet 1785, II, 470.)

Une nouvelle crise éclate vers le 10 juillet : elle fuit à Payerne, où elle restera jusqu'en septembre, renouvelant les angoisses de son mari. Elle se dit malade et lui de nouveau s'afflige sur un ton qui n'est pas celui de l'indifférent placide : « Vous avez beaucoup augmenté mon chagrin et mon inquiétude au sujet de votre indisposition en la comparant à ce que vous avez souffert à Genève. Je me flatte du moins que vous me donnerez régulièrement de vos nouvelles... À Genève, je couchais auprès de votre lit. Un mot, et je suis auprès de vous. » (16 juillet 1785, II, 474.) Sans doute, mais elle ne souhaite pas le voir – surtout pas lui – et le pauvre Charrière s'en désole. Ses lettres ne sont pas d'un grand épistolier, mais elles ont un ton émouvant de tendresse et de sincérité :

Votre silence de mercredi passé m'a fort inquiété. Je vous savais malade. [...] Je serais parti sur le champ pour Payerne, si je n'avais pas craint que vous n'eussiez du chagrin de me voir arriver. Je me suis imposé la loi de ne point vous parler de mes sentiments, cependant je ne puis pas m'empêcher de vous dire une fois pour toutes que malgré tout ce que j'ai souffert par vous depuis quelque temps, votre départ m'a laissé un sentiment de triste solitude, qui ne se détruit pas...[...] Vous n'imaginez pas combien vous me sortez peu du cœur. (25 juillet 1785, II, 477.)

Souhaite-t-elle une voiture commode pour se promener ? Il court la lui acheter (II, 489). Peu de femmes, au XVIII<sup>e</sup> siècle, pouvaient se vanter de trouver auprès de leurs époux une telle compréhension et de tels témoignages de tendresse après quatorze années de mariage. Dans les quelques lettres suivantes, certainement selon les vœux de Belle, M. de Charrière ne l'entretiendra, mais avec une fréquence significative, que de banalités et du train-train quotidien. Lui attend et espère, sans trop y croire : « Bien obligé de l'amitié que vous m'avez témoignée, lui écrit-il le 25 septembre. Vous ne savez pas combien les moindres lueurs de retour d'affection de votre part m'affectent profondément, mais je me tiens en garde, pour ne pas me livrer à des espérances qui ne sont peut-être pas fondées. Votre santé est beaucoup meilleure, voilà qui est certain. Si votre âme était tranquille, votre corps serait bientôt guéri. J'attends avec impatience de vos nouvelles pour apprendre si vous irez à Paris, si vous viendrez à Colombier. » (II, 494.)

Elle s'arrache enfin à sa retraite et regagna le Pontet. Pas pour longtemps. Ils avaient dû convenir d'une séparation salutaire et, en janvier 1786, elle prit la poste pour Paris, où M. de Charrière ne la rejoindra qu'à la fin de novembre ou au début de décembre.

Elle y fera en mars 1787 une rencontre capitale : celle du jeune Benjamin Constant, avec qui se noue aussitôt une amitié passionnée. Compréhensif une fois de plus, indulgent, heureux de voir sa femme reprendre goût à la vie, M. de Charrière les laissait s'entretenir très avant dans la nuit, Belle retrouvant ainsi ses habitudes de jeune fille. Quand Benjamin, désobéissant aux ordres de son père, file en Angleterre, c'est au bon Charrière, dont il se dit « le fol ami » qu'il emprunte cinquante louis... qu'il tardera longtemps à lui rembourser. Quand il revient en Suisse et s'embarque dans un stupide duel avec un militaire, c'est le pacifique Charrière qui lui sert de second<sup>18</sup>. Si différent qu'il fût, lui

<sup>18</sup> Voir W. de Sévéry, *op. cit.*, t. I, p. 154.

aussi, du placide Vaudois, Constant ne lui a pas ménagé son estime et ses lettres à Belle ne manquent jamais de lui adresser un amical salut. Il apprécie sa riche bibliothèque et son savoir, lui envoie des livres (IV, 257, 275), lui emprunte *Les Contemporaines* de Rétif de la Bretonne, s'excuse de tarder à lui rendre son dû, le trouvant toujours obligeant et serviable. Le 21 février 1788, il écrit à son amie : « Dites je vous prie mille choses à M. de Charrière. Je crains toujours de le fatiguer en le remerciant, sa manière d'obliger est si unie et si inmanièreée qu'on croit toujours qu'il est tout simple d'abuser de ses bontés. » (III, 50.) En un mot, il est, comme dit aussi Du Peyrou, « officieux avec grâce et affection » (IV, 276). Six ans plus tard, rien n'a changé : « Je ne dis rien de particulier à M. de Charrière, écrit Constant. Lui demander un service est mieux que lui faire un compliment. » (20 avril 1794, IV, 397.) Et il ne dédaigne pas non plus de prendre ses avis : « Ce que M. de Charrière m'écrit est parfaitement juste, dit-il à Belle ; il réunit dans cette affaire, comme dans tous ses procédés, la délicatesse à la raison. » (17 septembre 1792, III, 416.)

Depuis leur retour de Paris, sans doute les époux jouissent-ils d'une sérénité relative, fondée sur l'accord de n'avoir plus grand-chose en commun. Belle a retrouvé de quoi s'occuper. Elle multiplie les lettres à ses amis, à Benjamin surtout, dont elle s'est instituée le mentor et dont l'amitié n'est pas facile à vivre, elle écrit, compose sans relâche, aide Du Peyrou à publier la seconde partie des *Confessions* de Rousseau, bientôt s'intéressera aux débuts de la Révolution, aux émigrés affluant à Neuchâtel. De son mari, elle est donc moins dépendante que jamais, et toute à son intense activité intellectuelle.

Aussi les informations sur Charrière se font-elles parcimonieuses. Comme dit Constant, tandis qu'elle a « des opéras, des feuilles, des Calistes à faire », lui « caresse Jamant, ou lit la gazette » (6 mars 1788, III, 57). Elle ne parle donc guère de lui que lorsqu'il s'agit d'elle, mais elle s'est mise à faire confiance à son jugement pondéré et réfléchi. Elle lui a montré son *Éloge de J.-J. Rousseau* : « M. de Charrière, tout M. de Charrière et mari qu'il est, a trouvé le discours fort éloquent et m'a encouragé à hasarder l'épigraphe entière que j'avais dans la tête. » (26 mai 1790, III, 214.) Puis il s'est montré satisfait de son opéra-comique, *Les Femmes* (III, 242, 283), conteste une scène de *L'Inconsolable* (IV, 351, 363), plus tard prend à *Honorine d'Userche* « un intérêt extrême » (V, 209), plus tard encore, en 1800, l'aide « beaucoup » pour *Le Mariage rompu*, qu'il

a critiqué « sévèrement et avec beaucoup de goût » (VI, 46). Quant à *Zadig*, « M. de Charrière l'a lu et l'a trouvé assez bien » (10 juin 1791, III, 303). Collaboration ? C'est sans doute beaucoup dire, mais elle a trouvé un auditeur bienveillant et un correcteur attentif, qui relit ou copie ses manuscrits sans rechigner. Il arrive à Belle de se plaindre des éternelles distractions de son mari (III, 368), mais y a-t-il urgence pour *Henriette et Richard* ou les *Lettres trouvées dans la neige* ? Qu'à cela ne tienne : Charrière a critiqué « fort à propos certaines choses » et « a copié le tout en diligence jusqu'à se donner la crampe aux doigts » (16 février 1793, III, 503). Un visiteur survient-il au Pontet, il emporte toujours un excellent souvenir de cet homme un peu guindé peut-être, mais en réalité affable et accueillant. M<sup>lle</sup> Tulleken, une Hollandaise, a fréquenté le ménage en mai 1791 avant de mourir de phtisie à Colombier. Elle était curieuse de voir l'impressionnante Isabelle, craignant de lui déplaire, mais elle a gardé la meilleure impression du comportement du mari : « M. de Charrière vint au-devant de moi. Vous savez comme sa douce et spirituelle physionomie s'anime à propos, et combien sa conversation lui ressemble<sup>19</sup>. »

Du reste, il semble avoir pris son parti. Désormais, c'est Belle qui s'incruste au Pontet, tandis qu'il multiplie, lui le sédentaire, les petits voyages chez parents et amis, à Lausanne, à Neuchâtel, à Genève, à Coppet. Belle n'a pas non plus l'exclusivité des intérêts politiques. Pendant qu'elle disserte à perte de vue, avec Benjamin, sur l'évolution des événements révolutionnaires, M. de Charrière, démocrate convaincu<sup>20</sup>, dévore les gazettes et fait le voyage de Paris, accompagné de David de Pury, pour juger sur place (5 avril 1792, III, 336). Loin de prendre ombrage des relations de sa femme avec Constant, il se montre dévoué, lui fait construire, en prévision de sa venue à Colombier, des bibliothèques pareilles aux siennes, accepte de prendre ses livres en dépôt, non sans discuter leur contenu, au point que Constant écrit en plaisantant : « Dites à M. de Charrière que je suis très piqué qu'il juge ma bibliothèque d'après quelques vieux bouquins. J'ai tous les ouvrages que je lui ai entendu désirer, ainsi qu'à vous. *L'Encyclopédie*, *l'Histoire*

<sup>19</sup> Cité par Ph. Godet, *op. cit.*, t. I, p. 459. Deux témoins, on l'a vu, ont assuré que M. de Charrière bégayait ; M<sup>lle</sup> Tulleken est la seule à noter chez M<sup>me</sup> de Charrière « l'agrément du défaut de son parler », que Ph. Godet interprète comme « un léger et gracieux zézaiement ».

<sup>20</sup> Il est, dit sa femme à L. F. Huber, « fidèle à l'idéal d'une heureuse et grande république » (16 novembre 1798, p. 493). Elle parle encore, en 1803, de « son austère démocratie » (VI, 531).

*générale des voyages*, les *Cérémonies religieuses*, tous les auteurs anglais quelconques d'un peu de mérite, les *Mémoires* pour servir à l'histoire de France. Enfin mille bons livres que l'*ignorant* M. de Charrière pourra très bien être *tenté* d'honorer d'un coup d'œil. » (28 octobre 1793, IV, 243.) Certes : ignorant, il l'était moins que personne, passionné de lecture, de littérature de voyages, de mathématiques et dévorant, en 1793, un ardu traité des infiniment petits (IV, 142).

Il paraît s'être ainsi arrangé une vie à sa manière, conscient de ne guère exister aux yeux de sa femme. En 1793, de Genève : « Souhaitez un peu mon retour. [...] Je me fais un grand plaisir de retourner auprès de vous » (IV, 62). En 1794, séjournant à Lausanne, il s'abstient de lui raconter son voyage, connaissant, dit-il, son « aversion pour les relations suivies », mais l'amertume ou la tristesse percent dans ses propos : « Je me suis demandé bien des fois ce que vous faisiez, si votre rhume était guéri, si vous vous aperceviez de mon absence. » (IV, 618.) Toujours attentionné cependant. Belle est-elle souffrante, il abandonne sa « tanière » pour passer la nuit dans sa chambre, lui lit quelques pages pour l'endormir ou se lève à cinq heures du matin pour lui verser de l'élixir (IV, 276, 282, 388).

Mais il ne revient guère sous la plume de Belle que lorsqu'il est lui-même malade, la détournant de ses occupations et constituant une charge ou un souci. Malade, il l'a été en décembre 1794 et Belle s'est inquiétée de symptômes aussi vagues qu'alarmants et d'une fièvre persistante (IV, 673, 681 ; V, 26, 37). Le premier semestre de l'année suivante n'a pas été brillant non plus et une petite attaque cardiaque a laissé des séquelles. Le 8 août, elle informe son ami et traducteur L.-F. Huber et Caroline de Sandoz-Rollin que Charrière se porte mieux et c'est l'une des plus longues mentions de son mari dans la correspondance : « M. de Charrière s'est déjà promené quelques instants au jardin et *gagné* deux fois à la comète. Quelques embarras dans la parole mais momentanés seulement, un peu de relâchement dans les muscles du côté gauche du visage, voilà les seuls vestiges frappants de ce dérangement si total, si subit, si effrayant. Il est soigné à merveille. » (V, 134-135.) Elle espère maintenant recouvrer « un peu de tranquillité », mais doit constater, quelques semaines plus tard, que le paisible caractère du malade s'est transformé : « M. de Charrière, dit-elle en octobre, ne laisse pas d'être assez difficile à présent. Celui-ci l'ennuie, celui-là le fatigue, un troisième l'impatiente et cependant, dans la situation où il est, ne

pouvant ni lire ni écrire longtemps de suite il a grand besoin de recevoir quelque plaisir par le moyen de son prochain. » (V, 147.) À plusieurs reprises, elle signale son état de faiblesse (V, 284), son « irritabilité de nerf » qui le rend presque méconnaissable : « Cet homme si doux s'impatiente souvent d'un rien, cet homme presque froid et flegmatique ou qui paraissait tel à ma vivacité s'attendrit et s'émeut de ce qui me laisse moi parfaitement tranquille. » (26 avril 1796, V, 238.) C'est vrai qu'il ne sera plus jamais le même, désormais anxieux de sa santé, évoquant avec une pénible insistance ses maux, ses traitements, ses digestions difficiles (V, 241, 242, 243).

Ce nouveau Charrière, il n'est pas sûr que Belle le supporte avec beaucoup d'équanimité. Il n'était qu'ennuyeux – « J'ai bien rarement fait rire M. de Charrière », disait-elle un jour à Henriette L'Hardy (10 février 1795, V, 45) –, il est devenu encombrant, irritant, alors qu'elle-même se sent sombre et déprimée, rêvant de quitter le pays. Mais à quoi bon les regrets, dit-elle à Caroline de Sandoz-Rollin, quand on n'a pas su se tenir à ses résolutions ? C'est l'occasion d'une longue tirade où elle prend son mari pour exemple d'une conduite exaspérante :

Je vois tout plein de gens faire précisément le contraire mais je n'ai pu adopter leur manière ni même m'y accoutumer. M. de Charrière me témoigne qu'il ne souhaite plus que je couche dans sa chambre. Je la quitte et le soir ou le lendemain il me dit que *cela est triste* de ne m'y plus avoir. L'été passé il s'était conduit assez froidement sur Henriette. Lorsque je voulus l'envoyer à Payerne, il trouva *triste* de voir son coffre et ses habits qu'elle emballait. Il y a quinze jours environ qu'elle alla un soir à Neuchâtel. [...] M. de Charrière trouva *triste* qu'elle ne fût pas dans sa chambre ou dans la mienne lorsqu'il se coucherait. Pour moi ou je ne sens pas ces sortes de tristesses ou si je les sens, je les tais. Loin d'y voir un hommage rendu à la sensibilité des autres, à l'amitié, ou au malheur, j'y vois une sorte d'insulte. C'est comme si lorsque je pleurerais un enfant on m'offrait une poupée. Un autre trait de caractère qui m'est peut-être particulier, c'est que je ne me fâche point ou me fâche guère deux fois de la même espèce de chose vis-à-vis de la même personne. M. de Charrière excepté, dépendant de lui plus que des autres et ayant malgré lui, compté sur lui, je me suis deux cents fois fâchée lorsqu'il me manquait et n'était rien du tout pour moi. J'avais grand tort et j'ai été toujours bien honteuse de cette malheureuse exception à ma philosophie générale qui veut que les gens une fois connus on s'accommode d'eux comme ils sont ou s'en sépare. [...] Je crois qu'il est assez égal à M. de Charrière que je mange à table. Il y reste peu, la conversation l'y fatigue encore plus qu'ailleurs, et son régime lui donne assez d'humeur. Il me retrouve dans ma chambre quand il veut. D'ailleurs quand cela ne lui serait pas égal, il n'en serait ni plus ni moins à moins qu'il n'exigeât. Ce sont de ces fractions de sentiment que je néglige comme les négociateurs négligent les deniers dans leurs grands comptes. (15 novembre 1796, V, 262-263.)

À cette époque, elle a manifestement pris l'habitude de compter Charrière pour rien dans sa vie. Lorsqu'un nouveau scandale menace de la priver de sa servante Henriette Monachon, elle soupire : « Si on me l'ôte, je suis seule absolument » (29 novembre 1796, V, 268). D'ailleurs Charrière malade et diminué lui semble « en quelque sorte n'être plus », sauf quand il la « tourmente » d'un « attendrissement excessif » (V, 275, 295). Elle l'avoue, elle « [se] renferme en [elle]-même », ressasse un passé de déceptions et se plaint de la ladrerie de son mari. Elle aurait voulu des tableaux, un cheval, une voiture et un cocher, mais il a fallu s'en passer, petitement, sur l'excuse qu'on n'était pas riche. Et la fille du châtelain de Zuylen se souvient avec amertume de manières moins mesquines : « Mon père ne disait jamais : c'est trop cher, je n'ai pas assez de fortune. Il faisait ces calculs à part soi et j'ai toujours trouvé cela plus élégant, plus noble, et j'ai imité mon père. » (3 juillet 1797, V, 331.)

Les dix dernières années de leur vie commune ne verront plus de changement. La santé de M. Charrière se délabre. Pourtant, lorsqu'il quitte le Pontet pour séjourner dans le pays de Vaud ou à Epenex, il a toujours le même ton de tendresse affectueuse à l'égard de Belle : « J'attends de vos nouvelles avec plus d'impatience que toutes les nouvelles des gazettes, c'est beaucoup dire. Il me semble que je suis absent de Colombier depuis bien longtemps. [...] Je me fais une fête du moment où demain matin on m'apportera une lettre de vous. » (10 mai 1798, V, 449.) Quand il est au logis, il continue de faire des mathématiques (V, 636) et surtout il lit, infatigable, non sans s'attirer une remarque un peu dédaigneuse : « M. de Charrière s'est mis à aimer les romans, même les mauvais romans et même encore les pensées, les traits, anecdotes de M<sup>me</sup> Necker, et *Les Petits émigrés* de M<sup>me</sup> de Genlis. Cela fait un triste tas de livres, mais M. de Charrière y a trouvé de la distraction et de l'amusement<sup>21</sup>. » (27 avril 1799, V, 577.)

Le séjour à Colombier du neveu de Belle, Willem-René van Tuyll, ramena un peu de vie dans la demeure. Comme les autres, Willem-René a été impressionné par l'intelligence et le savoir du vieillard<sup>22</sup> : « Quel dommage qu'un homme comme lui ait tant de difficulté à

<sup>21</sup> Elle le répète deux ans plus tard : « C'est son principal amusement » (20 février 1801, VI, 217).

<sup>22</sup> M. de Charrière était cependant déprimé. Il disait, citant Horace, à L. F. Huber, le 3 juin 1799 : « Le monde s'écroule autour de moi et je ne puis pas dire *impavidum ferient ruinæ* » (V, 586).

s'énoncer, tandis qu'un sot aura un flux de bouche et une voix de tonnerre et en fatiguera tout le monde. » (10-11 juin 1799, V, 589.) Sous la houlette du maître de maison, le neveu et la tante se sont mis au latin et M. de Charrière se transforme, comme il l'a fait dans le passé pour d'autres – Camille Malarmey de Roussillon ou un petit Français de treize ans – en professeur bénévole, d'ailleurs enchanté de son rôle (VI, 28) : « M. de Charrière, écrit Belle à Huber, n'a pas plutôt fait sa méridienne que nous nous plaçons aux deux côtés de son fauteuil devant son feu. Il a Miss et un gros Virgile sur ses genoux, nous chacun un petit Virgile à la main, et là on lit ou explique et on finit par très bien s'entendre<sup>23</sup>. » (13 décembre 1799, V, 650.) Après le départ de son neveu, Belle, qui a mordu au latin, prolongera ces entretiens savants en abordant Tacite avec sa vivacité coutumière (VI, 54) au point d'en accabler son mentor : « Tacite m'intéresse extrêmement. J'en fatigue un peu M. de Charrière qui me demande grâce quelquefois et pour se débarrasser de moi s'en va avec Miss dans le jardin malgré la pluie<sup>24</sup>. » (8 juin 1800, VI, 96.)

Ces leçons tuent le temps, mais le vieux couple n'a plus guère en commun que le latin et la lecture, même si, de temps à autre, Charrière prend encore la peine de lire pour elle à voix haute (VI, 503). Ils se tiennent pourtant compagnie de leur mieux : « Je vis beaucoup dans sa chambre, dit-elle, et il couche dans la mienne », encore qu'elle doute que « [sa] société lui soit d'une grande ressource » (VI, 216-217). Belle regrette les longues promenades de sa jeunesse dans la campagne hollandaise, mais le moyen d'en faire avec son mari ? « La hâte que M. de Charrière met à tout, ses pas précipités, son retour subit au premier coup de cloche sont cause que je ne me suis presque jamais promenée avec plaisir avec lui. » (21 avril 1800, VI, 54.) Il a toujours été à ses yeux « trop sauvage » (VI, 207), trop régulier, trop pressé. Elle comptait joindre sa lettre à Huber à celle de Charrière, mais celui-ci avait déjà posté la sienne : « Quelle promptitude ou précipitation ! J'ai un peu grondé. On dirait une pendule qui frappe l'heure avant le temps. J'en suis une qui retarde peut-être. Il ne faut pas cesser de se soupçonner du défaut opposé à celui qui nous blesse. » (24 juin 1800, VI, 103.) L'âge rend philosophe, fût-ce avec une pointe d'amertume, car les petites manies de Charrière l'agacent (VI, 463), le malade peste,

<sup>23</sup> Elle continuera de recourir à son mari pour déchiffrer l'*Énéide* « du matin au soir » (VI, 43).

<sup>24</sup> Voir aussi VI, 94, 154.

s'impatiente si elle est distraite aux cartes (20 septembre 1803, VI, 544), réclame le silence et le repos (VI, 466) et peu à peu s'esquisse une peu réjouissante fin d'existence : « M<sup>lle</sup> Moula approuvant qu'il couche dans ma chambre me dit, on ne peut être trop ensemble au commencement d'un mariage ni à la fin. Un mariage ne finit qu'avec la vie, ainsi je trouvai que cette phrase ne présentait pas une image très gaie. J'en ai bien ri cependant. » (20 juin 1800, VI, 99.)  
 Ri, vraiment ?...

Au-delà de 1801, M. de Charrière, sauf allusions banales, disparaît de la correspondance de sa femme que Chambrier d'Oleyres dit, en 1805, « toujours malade et dégoûtée de tout ». On peut penser qu'en vieillissant, ils prirent l'habitude, au moins pour le quotidien, de s'appuyer l'un sur l'autre. C'est l'impression laissée par une lettre de Charles de Constant, venu présenter sa jeune épouse : « Nous avons trouvé ces aimables personnes fort vieilles. Le silence, la solitude de leur demeure n'égaient pas le tableau. C'est un triste spectacle que celui de gens âgés, malades et isolés. [...] M<sup>me</sup> de Charrière [...] souffre moins qu'une autre personne de l'isolement ; mais ceux qui ne font que passer pensent que si son mari venait à mourir avant elle, qu'elle éprouverait un vide bien grand. Quoiqu'il en soit, la visite que nous avons faite dans cette maison nous a attristés<sup>25</sup>. » Finalement, elle s'en alla avant lui, le 26 décembre 1805, celle qui se disait « toujours mécontente d'elle-même ». Quelques jours après les funérailles, M. de Charrière, discret comme à son habitude, écrivait à M<sup>me</sup> Morel : « J'ai perdu une compagne de trente ans. Je me sens seul dans le monde<sup>26</sup>. » Il était dès lors fort diminué et Chambrier d'Oleyres note le 6 juin 1806 dans son journal : « Pour M. de Charrière, il est absolument en enfance : il ne songe plus qu'à boire et à manger, et son physique et son moral sont également affaiblis<sup>27</sup>. » On sait qu'après avoir voulu lui léguer une vigne en reconnaissance de l'amitié témoignée à sa femme, il caressa un instant l'idée saugrenue d'épouser M<sup>lle</sup> L'Hardy, alors sur le point de convoler avec Eusèbe Gaullieur, mais il y renonça aussi simplement qu'elle lui était venue. Projet d'un esprit sénile ou, ignorant les fiançailles de la jeune femme et ses propres difficultés financières, avait-il cru pouvoir lui assurer un avenir matériel ? Du moins ne lui garda-t-il pas rancune de son refus, puisqu'il écrivit à M<sup>me</sup> Morel :

---

<sup>25</sup> Cité par Ph. Godet, *op. cit.*, t. II, p. 338.

<sup>26</sup> *Ibid.* t. II, p. 382.

<sup>27</sup> *Ibid.* t. II, pp. 380-381.

Je végète assez doucement, et mon imagination est tranquille. Je souhaite sincèrement tout le bien possible à M<sup>lle</sup> L'Hardy et à M. Gaullieur. Je n'ai point revu M<sup>lle</sup> L'Hardy. Je vois souvent avec plaisir M. Gaullieur. J'ai fait dire à M<sup>lle</sup> L'Hardy que si c'était par ménagement pour moi qu'elle ne venait plus à Colombier, elle avait tort, que j'avais pris mon parti entièrement sur tout ce qui s'était passé entre nous<sup>28</sup>.

Frappé d'apoplexie, l'époux de celle que Charles Berthoud nommait « Notre-Dame de Colombier » s'éteignit à son tour le 22 avril 1808.

L'examen rapide de ces témoignages épars et trop peu nombreux suffit-il à se faire une idée de cet homme accusé d'avoir « assassiné » une femme trop intelligente, trop brillante, trop vive pour lui ? En fait, si Belle de Zuylen n'a pas fait le mariage qui lui convenait – mais quel mariage lui aurait convenu ? –, M. de Charrière n'a pas conclu une meilleure affaire. Du moins a-t-il eu, dès le début, le mérite de le soupçonner et de le redouter, et cet homme si raisonnable, si « overleggende », a payé cher, à sa manière, d'avoir pour une fois laissé parler ses sentiments plus haut que sa raison. Étouffant dans une situation sans issue, Belle a cru la trouver dans le mariage et elle s'est, au moins un temps, montée la tête, lorsqu'elle disait : « J'aime prodigieusement M. de Charrière ». D'Hermenches n'y croyait pas, et aurait pu lui dire ce qu'elle-même écrivait à son frère Ditie pour le consoler d'une déception amoureuse : « N'y a-t-il pas eu dans ceci plus d'imagination et de plan que d'amour ? » (26 octobre 1765, I, 437.) Son mari fut méticuleux, routinier, gauche, timide. Soit, mais aussi instruit, cultivé, accueillant, serviable, attentionné, honnête et droit, comme Belle l'a vu elle-même avant de l'épouser et comme l'ont décrit tous ceux qui l'ont approché. Même s'ils étaient trop différents pour jouir d'une véritable complicité intellectuelle, elle lui a dû au moins cette liberté, cette autonomie qu'elle cherchait dans le mariage. Combien d'hommes, à l'époque, auraient accepté son humeur instable, ses crises de mélancolie ? Combien lui auraient laissé le loisir d'entretenir son abondante correspondance, autorisée à se lier aussi étroitement avec Benjamin Constant, à se consacrer enfin à son œuvre littéraire en la déchargeant de tous les soucis pratiques et matériels ? Et faut-il compter pour rien sa patience, sa délicatesse, sa compréhension à l'époque des retraites à Chexbres et à Payerne et les lettres à la fois maladroites et touchantes qu'il lui écrit alors ?

<sup>28</sup> *Ibid.* t. II, p. 384.

Si M<sup>me</sup> de Charrière, certes, ne fut pas heureuse, c'est surtout qu'elle n'était pas faite pour l'être, et elle le savait<sup>29</sup>. Elle n'avait encore que vingt-quatre ans lorsque le perspicace d'Hermenches observait qu'elle était de ceux qui vont « toujours cherchant le plaisir et la perfection dans ce qu'ils n'ont pas » (20 octobre 1764, I, 324). Du moins l'écriture constitua-t-elle pour elle une thérapeutique de la solitude et de l'insatisfaction, dont ne disposa pas son mari. S'il est juste qu'Isabelle de Charrière, après un long oubli, paraisse enfin sous le feu des projecteurs, peut-être l'est-il moins d'accabler son conjoint du rôle ingrat de celui qui a gâché sa vie.

---

<sup>29</sup> Voir l'article de R. Mortier, « Isabelle de Charrière et l'idée du bonheur », dans *Une Européenne à Colombier : Isabelle de Charrière en son siècle*, Colloque de Neuchâtel, 11-13 novembre 1993, Neuchâtel, Attinger, 1994, pp. 45-52.

## Le vacillement des apparences

---

*Communication de M. Guy VAES  
à la séance mensuelle du 12 décembre 1998*

Il entre parfois dans le choix de nos lectures un facteur rebelle à toute approche familière, et que l'analyse, par excès de rationalisation, risque de fausser. Ce facteur a les vertus d'un signal. Il nous prend au dépourvu quand, chez un libraire, on s'attarde à un récent arrivage de livres. À moins que ce ne soit chez un bouquiniste, parmi ces lots qu'on juge destinés à l'oubli. Outre la nature inhabituelle de ce qu'il laisse augurer, ce signal ne se fait que rarement entendre. Du moins dans une littérature traditionnelle ou dont la marginalité n'est pas ostentatoire. Aussi est-ce à celle-ci que nous accorderons la préférence.

Je ne parlerai qu'en mon nom, mais sans oublier ceux que conditionne une fascination identique, fascination qui tire son emprise d'une intensité presque immédiate. Il s'agit, dans les exemples qui m'ont retenu, d'une circonstance qui a pour canal, soit un épisode de roman, soit une nouvelle. Si j'en ai réduit le nombre – on le multiplierait aisément par trente ou quarante –, c'est pour éviter un resserrement qui aboutirait à une table de références. Rien alors n'y transparaîtrait plus de l'essentiel : la saturation atmosphérique qui doit rendre ces exemples éloquents. Bref, c'est en ces textes que, mes pas dans les pas d'un personnage, je me sens aspiré par une circonstance à laquelle je ne puis me soustraire. Et cela, tantôt pour une cause qui se laisse cerner, et n'offusque pas le bon sens, tantôt, et cette fois l'intérêt peut grandir avec la

perplexité, pour une cause inexplicable ou apparemment absurde. Or, cet inexplicable et cet absurde offrent à la réflexion ce qu'il y a de plus stimulant.

Je ne vous surprendrai pas en disant que mon sujet a trait à l'étrange. À l'*Unheimlich*, l'inquiétante étrangeté qui préoccupa Freud, et beaucoup moins au fantastique, lequel est d'ordinaire plus radical, l'étrangeté, en maints cas, n'en formant que le prélude aux effets parfois trop délibérés, voire prévisibles. Et quand je dis *étrangeté*, je pose l'accent sur ce que le phénomène a de déstabilisant. Bien que rien n'ait encore altéré le décor et les usages du quotidien, un pressentiment nous avertit d'un insidieux glissement de terrain. L'origine de ce trouble demeure toutefois occultée. Les indices en sont parfois si ténus, à la limite du visible et de l'audible, qu'on peut se demander, la conscience les ayant pourtant recueillis, comment le regard et l'ouïe ont pu les saisir sans que l'attention s'y soit attardée. Un branle se transmet alors à chacune de nos fibres, telle la trépidation d'un navire en partance. Nous progressons sur un sol que parcourent les ondes d'un proche séisme. Ce qui naguère nous sécurisait a perdu ce pouvoir. On nous a mis en joue. L'imminent s'est fait étau.

Tels seraient donc, sans trop vouloir généraliser, les premiers symptômes du phénomène, les prémices encore en demi-teintes de son vertige sournois. J'ajouterai, avec insistance, que le phénomène, quand il développe un voltage maximal, ne se rencontre pas fréquemment, et, survient-il quand même, c'est qu'il est prêt à céder à la pression du fantastique, de la terreur. Dans un roman, l'étrangeté ne livrera d'ordinaire sa fine pointe, ce qu'elle a de déstabilisant, qu'au cours d'un bref épisode. À moins qu'elle ne se manifeste, soit par des élancements et des périodes de flottements angoissants – reportez-vous aux souvenirs londoniens d'Arthur Machen, à certaines nouvelles de Walter de la Mare, aux récits crispés de Bruno Gay-Lussac –, soit par l'intervention d'un phénomène naturel rare, lequel trouve sa justification dans l'atmosphère du roman plus que dans la logique de l'intrigue, et je pense ici à l'éclair en boule qui circule parmi les dîneurs médusés de *Notre ami Pérégrin* d'Ina Seidel<sup>1</sup>. S'étend-elle, l'étrangeté, sur la totalité d'un roman, elle risque de s'essouffler, d'amoindrir sa magie, de virer au procédé. Il est cependant vrai que certains auteurs ont magistralement pallié la difficulté, simplement parce

<sup>1</sup> *Notre ami Pérégrin*, Bruxelles, Éd. de la Mappemonde, 1944.

qu'il était naturel pour eux que cette étrangeté-là correspondît à une réalité plus forte que la nôtre.

J'ai parlé d'intensité, gage d'effets traumatisants, mais il va de soi que les degrés auxquels on atteint répondent aux besoins du sujet, au climat de l'intrigue. Les plus élevés de ces degrés, et, par conséquent, les plus ardues à traiter, peuvent revêtir une allure de défi. Défi que l'auteur se lance à lui-même : tirer un maximum, les apparences ébranlées, des séquelles de cette violence dans un quotidien réintégré, ou bien livrer accès, les limites de ce quotidien impérativement franchies, à ce qui pourrait être une autre dimension du réel, et s'y maintenir.

En guise de seuil haut placé : une ouverture romanesque fameuse. Certes, elle n'illustre que partiellement, quoique perturbante en sa totalité, ce vers quoi je veux tendre ; seulement c'est à partir de sa réalité plus écroulée qu'une barre de métal, de son évidence implacable et sans ostentation, que je répartirai le mieux mes exemples. N'assume-t-elle pas, cette ouverture, l'autorité d'un constat ? D'emblée, personnage et lecteur se retrouvent au pied du mur. Mais le premier en sera moins décontenancé que le second, puisqu'il ne résistera point, malgré ses colères et sa soumission, à ce que sa voisine de palier appelle l'étrange puissance de séduction de la justice. Bref, rouvrons *Le procès* de Kafka<sup>2</sup>.

Parce qu'on a comme aspiré l'air du logis de Joseph K., qu'on l'a vidé de ce qui peut vous distraire des mots qu'on y prononce, on a le sentiment de mieux percevoir ce qui s'y déroule. Et même de l'éprouver comme le doigt le fil d'une lame, et plus rien n'existe en dehors de cela. Il a donc suffi d'un dé clic, de l'intrusion de deux gardiens de la loi, pour que le monde de l'accusé, nouvel élu, cède la place, sans que se modifient les apparences, à une société autre, à une organisation dont les décrets, les règles tortueuses, les sévices dissimulés réclament, pour qu'on puisse faire front ou prendre toute latitude, une vigilance jamais en repos.

Quoique pris dans un engrenage, et tirant même orgueil de son *élection*, Joseph K. se déplace d'un pas ferme, nullement obnubilé comme le seraient la plupart s'ils devaient s'aventurer sur un sol miné. Il s'interroge ; il prend des rendez-vous dans une société aux angles de caserne ; et c'est tout juste si certains agissements le

---

<sup>2</sup> *Le procès*, Paris, La Pléiade, 1976.

déconcertent. Si étrangeté ininterrompue il y a – étrangeté quasiment neutre à force d'enracinement –, c'est alors dans la tranquille, l'irréfutable évidence qui dit : « D'étrangeté il n'y a trace, si ce n'est dans notre fantaisie. »

En revanche, si l'étrangeté était vécue comme radicalement inassimilable, si elle démantelait nos repères familiers, ôtait le moindre garde-fou, on ne pourrait l'appréhender que dans un état panique. Quitte à devenir la proie d'une transe dont l'aiguillon serait l'effroi. À moins que ne se fasse jour un consentement éperdu à son surgissement, à la révélation qu'elle pourrait contenir. Cette étrangeté-là, que ne peut circonscrire la raison, qu'elle désigne tout au plus, mais que l'art parfois arrive à suggérer, n'est le souci ni de Joseph K., ni de son auteur. Ils ont d'autres chats à fouetter. Néanmoins le temps d'un déclic, d'un ordre se greffant sur le nôtre : l'apparition des émissaires de la justice, on aurait pu croire que se transformerait jusqu'au cadre de nos activités.

Passé le dévoilement de la loi au réveil de Joseph K., passé l'incompréhension anxieuse qui en résulte (celle du lecteur plutôt que celle du personnage), on s'avise que cette étrangeté n'est que le visage, jusqu'à présent dérobé, d'un nouveau cours des choses, d'un quotidien dont on n'occupait que la lisière. Qu'on s'incline ou se rebelle, cette réalité est la seule vraie, l'autre n'étant qu'une projection de somnambule. On rejoint ici la réflexion de Maurice Blanchot sur ce fantastique qui serait le Tout, et qui, par conséquent, cesserait d'être fantastique.

Une pointe d'autobiographie : revenu en 1940 de Bordeaux, en train sanitaire, devant encore garder la chambre plusieurs mois à la suite d'un typhus, confronté à l'interminable tunnel de l'Occupation, effrayé par la perspective des études, je n'eus aucune difficulté, l'émotivité aidant, à me projeter dans *La métamorphose*<sup>3</sup> de Kafka découvert dans les numéros de la *NRF* que possédait mon père. Oui, c'était ça la vie quotidienne, la vision d'un lieu et d'une condition qui frappent d'exclusion l'avenir. Comparé à *La métamorphose*, les romans de Gide, de Zola, de Virginia Woolf et de Stendhal, que je lus dans la foulée, me comblèrent comme d'exquis mensonges, des essais d'évasion à l'égal de la science-fiction. Kafka, lui, ne me surprit guère. Il confirmait, en toute simplicité, mes pires appréhensions. À sa manière, il était un « réaliste ».

<sup>3</sup> *La métamorphose*, Paris, La Pléiade, 1980.

Torride et parfois gluante, feutrée en vue d'accroître l'horreur qui point, impassiblement inhumaine, nocturne dans le jour étranglé d'une venelle de Fès ou entre les à-pics new-yorkais, plus enchevêtrée encore dans le cœur des humains, l'inquiétante étrangeté de Paul Bowles, ce maître américain du malaise, s'impose par son côté viscéral. Gore Vidal a comparé le regard de l'auteur à celui, perçant et brillant, de ces oiseaux qui scrutent les sables, les collines et le ciel avec la gravité du météorologue. « Voltaire, Marx, Roosevelt, Staline, qu'ont-ils été sinon des bourgeons sur la branche comme des plaies susceptibles de faire éclater la peau là où elle est la plus mince ? Qui a planté l'arbre empoisonné ? Qui a infecté le sang<sup>4</sup> ? » Bowles ne pousse pas le questionnement plus loin. À l'instar de Valéry, il se doute que tout point de vue est faux. Aussi s'oblige-t-il à porter à la scène ce qu'il imagine. Quelles qu'aient été ses sympathies politiques, son attachement à certains, je crois qu'il a toujours vu en l'homme, jusqu'à preuve du contraire, un produit hautement suspect : prédateur à l'égal du loup et du rat. À un moindre degré – songez à ce propriétaire de villa que spolient, dans *Un réveillon à Tanger*<sup>5</sup>, ses invités d'un soir –, l'homme ne serait qu'un bas manœuvre ou un profiteur invétéré. D'où le sentiment de s'aventurer continuellement, ou presque, sur un appontement mal amarré. Si, en outre, magie, superstitions religieuses, rancœurs nées d'un manque forment un substrat universel, de quelle brume d'irrationnalité nos actes ne s'enveloppent-ils pas ? Le monde de Paul Bowles n'existe si puissamment que parce qu'il s'oppose à nous, et le fait sans trêve.

Se fier ici à un étranger, d'où qu'il vienne, peut être fatal. En fait l'expérience le linguiste d'un *Épisode lointain*<sup>6</sup>, lequel, de nuit, se laisse conduire au bord du désert d'Aïn Tadouirt, pour y acheter une marchandise rare. L'itinéraire auquel l'astreint un guide arrogant et quémandeur a quelque chose d'onirique et d'irréversible. Le guide n'ira-t-il pas jusqu'à recommander au touriste naïf de se munir de pierres : « Il y a des chiens hargneux par ici. » Livré à lui-même à l'orée d'un chemin, dans l'obscurité devenue l'alliée du désert, conscient des dangers auxquels il est exposé, le linguiste, finalement, sera agressé, torturé, transformé en un clown tragique auquel on apprendra des tours et qu'on promènera de village en

<sup>4</sup> *Un thé dans la montagne*, Paris, Rivage, Poche, 1989, p. 71.

<sup>5</sup> *Réveillon à Tanger*, Paris, Quai Voltaire, 1981, pp. 9 à 21.

<sup>6</sup> *Le scorpion*, Paris, Rivages, Poche, 1989, pp. 57-71.

village. Dona Faustina<sup>7</sup>, la femme qui donne son nom à une nouvelle, suggère au rôdeur qui exige un argent qu'elle n'a point, de manger, en guise de compensation, une substance molle, visqueuse qu'elle conserve précieusement dans un petit paquet. Le dépouillement narratif, le fait qu'on ignore le nom de la substance, le consentement de prime abord paradoxal du rôdeur, rendent l'épisode irréel, oppressant, répulsif. « Ça te donnera la puissance de deux hommes » est l'argument qui a convaincu le rôdeur – ou lui a remis en mémoire une vertu culturelle oubliée. C'est plus tard qu'on apprendra qu'il s'agissait d'un cœur.

Dans l'envoûtant prologue de *La maison de l'araignée*<sup>8</sup>, l'Américain Stenham, aux insistances de ses hôtes maghrébins, est ramené à son domicile par un guide berbère rémunéré au préalable. D'où un retour heurté, tout en reprises, à travers le dédale du vieux Fès, dédale dont Stenham est un habitué. Les circonvolutions auxquelles il est soumis, les grossières remarques du guide, l'interdiction d'utiliser sa lampe de poche à dynamo (« Trop de bruit ! ») ont de quoi inquiéter. Si l'Américain ne se trouble pas, c'est qu'il a cru reconnaître un goût pour le jeu et sa complication spontanée. Le lecteur, en revanche, s'attend à un traquenard. Ainsi est publié le mode dans lequel s'inscrira le récit : équivoque et félin, tout de ténèbres mal refoulées.

Dans *Cold Point*<sup>9</sup>, nouvelle qui assura la notoriété de l'auteur, un professeur d'université, retiré sur une île atlantique avec son fils adolescent, surprend, alors qu'il traverse en voiture un village, une apostrophe injurieuse quoique voilée, qui le perturbe. Elle a trait à son fils et lui a été lancée par une Noire. L'a-t-il bien comprise ? Il en doute, mais l'attitude des passants, qui lui jettent des coups d'œil désapprobateurs, a tendance à aggraver son malaise. Jusqu'à ses domestiques, toujours obéissants et courtois au demeurant, chez lesquels il devine un subtil retrait. Et les journées d'en être envenimées, l'attire des lieux de subir une altération indéfinissable. Jusqu'à ce que l'arrivée d'un policier lui apprenne que son fils s'adonne à une débauche homosexuelle. Dès cet instant, le désarroi du père se substitue à son attente angoissée, à une atmosphère de dépaysement. Ce sont ces deux derniers phénomènes qui nous retiendront. Il a fallu, en effet, que l'étrangeté isole le père, lequel

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 171 à 187.

<sup>8</sup> *La maison de l'araignée*, Paris, Livre de Poche, 1993.

<sup>9</sup> *Le scorpion*, *op. cit.*, pp. 189 à 214.

paraît aussitôt engourdi par la circonstance, pris en charge par elle comme un dormeur par son cauchemar, pour que la pression qui s'exerce échappe à tout contrôle. On se sent alors pris par la main, conduit par une poigne ferme dans une voie sans balises. Tout prend un caractère strictement privé qui suspend l'agitation du monde alentour. On est à la fois sujet absolu et moulin que traversent les courants d'air. Il entre une dose d'obnubilation en ces cas-là, et cette dose, pour peu que l'auteur la sature davantage, augmentera jusqu'à supprimer tout appui, tout repère familial. Il n'y a plus que vous, et vous seul, dans l'univers. Ne croirait-on pas que s'amorce le passage d'une dimension à l'autre ? Mais nous n'en sommes pas encore là.

Si j'évite les « fantastiqueurs », c'est que l'inquiétante étrangeté est chez eux un passage obligé, alors que, chez les auteurs ne s'écartant pas (ou guère) du monde dit réel, le phénomène acquiert une résonance autre, plus dérangeante. Il arrive quand même à ces auteurs de sacrifier au fantastique. Limitons-nous à un exemple où, de façon délectable, une anxiété qui va croissant, tant est inexplicable la situation, débouche sur un cauchemar absolu, et qui a la durée d'un court paragraphe. Il faudrait pouvoir citer intégralement *L'amant démoniaque*<sup>10</sup>. Le talent d'Élisabeth Bowen, la romancière irlandaise, semble avoir été, dans cette nouvelle comme dans le roman *The Heath of the Day*, fécondé par le blitz londonien.

Rentrée pour quelques heures dans la capitale, M<sup>me</sup> Drover, veuve à la quarantaine bien entamée, rassemble, dans sa demeure de Kensington, les vêtements qu'elle emportera à la campagne où elle s'est réfugiée, provisoirement.

Façades lézardées, étages béants, fenêtres que barricadent des planches, l'élégant quartier où elle habite proclame la fin d'une époque. Tandis que notre veuve bourre d'effets une valise, Élisabeth Bowen, à l'aide de détails significatifs, ressuscite vingt-cinq années de vie matrimoniale paisible. Jusqu'à ce qu'une lettre, posée sur une table, attire l'attention de M<sup>me</sup> Drover. Incrédulité. Aucun facteur ne dépose plus de courrier. Nul n'a pu s'introduire ici sans clé, pas même la surveillance du quartier. Ce dont elle prend connaissance la remplit d'un tel malaise qu'elle se précipite vers

---

<sup>10</sup> *L'amant démoniaque*, Bruxelles, Éd. Complexe, 1997, pp. 75 à 84.

son miroir, persuadée qu'un changement a dû bouleverser ses traits. Il s'agit d'un mot de son premier fiancé, porté disparu au cours de la Première Guerre. Ainsi qu'il le lui a promis jadis, la veille de son départ au front, il reviendra la chercher, tôt ou tard. Que disait exactement, il y a vingt-cinq ans, à l'adolescente qu'elle était, cet homme guindé, indifférent, dont elle ne visualise plus le visage, à présent une tache blanche ? Qu'elle devrait l'attendre, qu'il reviendrait ; qu'elle n'avait qu'une obligation : l'attendre. La lettre annonçait son retour, aujourd'hui même, à l'heure convenue.

Tout cela paraît insensé, mais il y a le naturel de ce mot, son côté « affaire conclue ». En hâte, M<sup>me</sup> Drover boucle son bagage, quitte la maison, descend la rue crépusculaire que nul pas ne trouble, sinon le sien. Une station de taxis. Un seul y patiente. Elle court s'y réfugier. « Le taxi était tourné vers la route principale : pour se rendre chez elle, il devrait faire demi-tour – elle s'était calée au fond du siège et le taxi avait déjà fait demi-tour lorsque, surprise par cette manœuvre sagace, elle se souvint qu'elle ne lui avait pas dit "où". » Et M<sup>me</sup> Drover de frapper à la vitre la séparant du chauffeur.

« Celui-ci freina au point de presque s'arrêter, se retourna et fit glisser le panneau vitré, la secousse projeta M<sup>me</sup> Drover en avant, son visage faillit heurter le carreau. À travers l'ouverture, chauffeur et passagère, à moins de dix centimètres l'un de l'autre, restèrent une éternité les yeux dans les yeux. M<sup>me</sup> Drover garde quelques secondes la bouche béante avant de pousser son premier cri. Après quoi, elle continua à crier à pleins poumons et à frapper de sa main gantée les vitres du taxi qui, accélérant sans merci, disparut avec elle dans l'*hinterland* des rues désertes. »

Ce que je retiendrai ici, pour les besoins d'une conclusion encore à venir, ce n'est pas seulement le choix d'un décor historiquement objectif, fait pour stimuler notre imaginaire à l'instar des villes de Chirico (songez au parti qu'en tira, au cours du blitz, le photographe Bill Brandt) ; ce n'est pas non plus le naturel du détail, tout ce qui assure en douce les progrès de l'inquiétude ; ce serait plutôt le fait que M<sup>me</sup> Drover, à l'instar de Joseph K., des personnages de Paul Bowles, conserve jusqu'à ce que se déclare l'irréparable, une tête lucide, capable encore d'observer un certain recul.

Dans une lettre à Léopold von Adrian, datée du 7 août 1895, Hugo von Hofmannsthal évoque, avec l'acuité que suscite une vision hallucinatoire, des chiens se disputant près de la garnison où il

remplissait naguère ses obligations militaires : « ... des chiens sournois, battus et démoralisés, ahuris, tous crasseux, avec des yeux affreux et de splendides dents blanches. En eux se logeaient toutes les forces de la vie et toute sa limitation étouffante (...) »<sup>11</sup>. » Doit-on être surpris d'entendre ce très jeune aristocrate, issu du sérail viennois, insister sur « la monstruosité de l'existence » et énumérer, en artiste visuel déjà sensible aux détails concrets, « la pénible poussière, les cailloux fatigants, les durs parapets, la sournoiserie des chevaux et de votre propre corps »<sup>12</sup> ? C'est un même réflexe qui anime le scripteur de *La lettre du voyageur* quand il s'émeut d'une « irréalité méchante ». Sans doute Hofmannsthal y perçoit-il déjà les indices de ce chaos qu'il appelle un « terne et inerte ensommeillement des choses dans le demi-jour »<sup>13</sup>. Plus tard, il en viendra à parler, dans un texte sur Oscar Wilde, de cette « nostalgie de l'immonde » qui dut étreindre l'esthète irlandais au contact du luxe sophistiqué où il se calfeutrait. Toutes proportions gardées, on songe à M<sup>me</sup> de Sévigné déplorant son penchant à dévorer la méchante prose de la Calprenède, ou à certains de nos modernes se délectant de *Fantomas* et des feuilletonistes du XIX<sup>e</sup> siècle. À ceux qui douteraient de ce penchant, l'attribueraient exclusivement aux périodes décadentes, je conseille de lire *L'homme sans contenu* du philosophe italien Giorgio Agamben<sup>14</sup>. Quant à ces souvenirs de garnison moldave, à ce chaos étale, à cette tristesse apparentée aux sites funèbres de Böcklin, ne devaient-ils point, une trop forte pression s'exerçant sur Hofmannsthal, sourdre dans ce vide qu'il remplissait, selon Hermann Broch, de ces symboles et de ces réalisations-là qu'avait permis de féconder la monarchie autrichienne ?

Et n'est-ce pas aussi à un héritage élitare, tout d'objets anciens, que s'accroche, plutôt qu'il n'en vit, le fils du riche marchand du *Conte de la 672<sup>e</sup> nuit*<sup>15</sup>, écrit dans la garnison moldave en 1894 ? Or, cet héritage, que signifie-t-il au juste ? Il oblige, étant constitué de formes traditionnelles, abouties, à vivre dans ce que Jacques Le Rider appelle l'historicisme, lequel incarne la tendance à réduire le passé à des collections d'objets d'art et de curiosités. Et parce que, selon Husserl, la « tradition est l'éloignement de la source », le fils

<sup>11</sup> Dans Jacques Le Rider, *Hugo von Hofmannsthal*, Paris, PUF, 1995, p. 45.

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 55 à 56.

<sup>13</sup> Cité par Étienne Coche de la Ferté, *Hugo von Hofmannsthal*, Paris, P. Seghers, 1964, p. 35.

<sup>14</sup> *L'homme sans contenu*, Paris, Circé, 1996, pp. 34 à 37.

<sup>15</sup> *Andréas et autres récits*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 103 à 127.

du marchand, confiné dans sa rêverie stérile, subsistant comme Hofmannsthal (mais sans sa créativité) dans une culture qui se meurt, penchera vers son opposé : l'existence à visage découvert, laide, informe et cruelle. Ainsi le monde d'en bas et celui d'en haut procèdent-ils à des infiltrations réciproques. Ainsi le fils du marchand, s'égarant dans les faubourgs de sa ville, y fera-t-il l'apprentissage éclair d'une violence d'abord muette, atténuée, ensuite animale, le sabot d'un cheval lui décochant une ruade mortelle.

L'inquiétante étrangeté intervient ici, entre chien et loup, dans une frange d'« irréalité méchante » qui sépare la sphère culturelle aseptisée par une tradition expirante, de la sphère où fermente un chaos nauséeux. C'est la révélation négative dont le lecteur enclin à l'analyse peut tirer profit alors qu'en meurt le personnage.

Il y a des cas d'inquiétante étrangeté où le flottement du phénomène l'emporte sur sa progression. Certes, la durée ne s'y coagule pas entièrement, comme cela se produit dans les cas de fascination aiguë (je terminerai cet aperçu sur l'un d'entre eux). Un déploiement de l'instant y est sensible. Il arrive même que s'affirme un danger réel, sans pour cela que le personnage perde le contrôle de soi. Les romans de Julien Green abondent en préfigurations de l'avenir, vacillements des apparences, signes à déchiffrer. Ce n'est pas sans raison qu'il a intitulé un recueil de nouvelles *Histoires de vertige*. Si je devais garder en mémoire un seul exemple, j'opterais pour un des plus lancinants, des plus suggestifs à cause de son naturel. Y affleurent les modulations de l'émoi ainsi qu'un ébranlement douloureux. Il figure au début des *Clefs de la mort* (1927). Le narrateur est étendu dans l'herbe, près d'un pré que fauche une machine que tire un cheval âgé. L'éclat du ciel lui fatigue les yeux : « C'est alors que le chant du faucheur parvenait le plus distinctement à moi, porté par le vent à la surface des herbes. » Une « étrange inquiétude » s'empare aussitôt du personnage. Quand la distance éteint le chant du faucheur, une autre voix s'élève, alors que personne d'autre n'est là. Elle poursuit la mélodie interrompue, « mais sur un ton plus élevé, plus uni ». Est-ce le vent ? Non, car, se met-il à souffler, plus de voix. Seul la ravive le silence. « Elle ne ressemblait pas à une voix humaine, ni à aucun son que j'aie jamais entendu. » Et quand le narrateur s'abandonne à « une sorte d'engourdissement », voilà que « ce son étrange accourait de toutes parts vers moi et chantait dans ma tête [...] ». C'était comme si des milliers de paroles m'étaient dites en une

langue que je ne comprenais pas ; puis il arrivait un moment où la voix se faisait plus aiguë, avec un frémissement que je connaissais bien, et elle montait, montait avec une rapidité terrible pour finir en un cri qui retentissait douloureusement en moi. J'ai dit : un cri ; comment dire autrement ? Ce n'était pas un cri comme il en sort de notre poitrine et il n'exprimait rien d'une émotion humaine, mais il se produisait chaque fois que la voix du faucheur commençait à s'élever dans le ciel, et dans mon esprit je ne pouvais m'empêcher de penser que, si la voix mystérieuse se mettait à frémir et à monter si vite, c'était pour échapper à cette voix humaine dont elle pressentait la venue et contre laquelle, pour ainsi dire, elle se fracassait comme contre un mur<sup>16</sup> ».

Essaim de mots qui tourbillonnent dans l'expectative anxieuse du narrateur, la voix rappelle un moment en expansion, celui-là même qui échappe à nos repères chronologiques. Jusqu'à ce que sa conversion en cri lui prête un caractère rectiligne, une orientation qui l'inscrit dans un temps mesurable. On y projetterait volontiers l'annonce d'un sort universel : l'enfermement dans la matière que veut rompre le cri, n'était, au terme du récit, que, la scène du pré se répétant, le narrateur identifie la voix inconnue à la sienne, et le cri à l'expression de sa solitude. On pourrait avancer que le cri par lequel s'ouvre *Les clefs de la mort* est l'écho inversé du cri final, le narrateur recevant en soi l'empreinte d'un destin déjà scellé.

Choisissant le début des *Clefs de la mort*, j'ai parlé de flottement, de moment dilaté où peut, sur un ton de confiance, s'insérer l'inquiétante étrangeté. L'air de n'y pas toucher qu'elle prend alors, combien ne m'a-t-il pas émerveillé, au cours de mes lectures d'adolescent, dans un épisode des *Cloches de Bâle*, ce roman d'Aragon frappé de quarantaine à cause de son idéologie à vif<sup>17</sup>. Reprenant les chapitres en question, j'ai d'abord cru qu'il était excessif d'y voir une manifestation de l'inquiétante étrangeté. Et pourtant... N'y loge-t-elle pas en des demi-tons, n'y est-elle pas perçue à travers un voile, comme dans ces rêves où, pris en charge par des apparitions dont vous échappent les mobiles, on se laisse entraîner, ne pouvant réagir ? Ce n'est pas qu'y louvoie le cauchemar (mais comment en être sûr ?), seulement un déclic vous

---

<sup>16</sup> *Les clefs de la mort*, Paris, La Pléiade, 1972, p. 525. Lire également les interprétations de Jacques Petit en *Notes*, pp. 1162 à 1168.

<sup>17</sup> Aragon, *Œuvres romanesques complètes*, tome I, Paris La Pléiade, 1997, pp. 862 à 871.

a fait tressaillir, l'annonce d'un changement de plan ; et ce qui, à présent, occupe la scène ne tient compte ni de vos soucis idéologiques ni du cours ordinaire des choses.

C'est ce qui arrive à Catherine Simonidzé, un soir d'août, la veille de la Première Guerre, alors qu'elle s'attarde au bois de Boulogne. Rappelons que cette ravissante Géorgienne – sa mère, séductrice vieillissante, la promena fillette de palace en palace, du Bodensee à Venise, de Nice à Bruges – changea du tout au tout après avoir assisté à la grève sanglante des ouvriers horlogers de Cluse, et devint l'une des interlocutrices assidues d'Albert Libertad, l'anarchiste.

Nous voici donc au Bois. « Le jour se traîne dans le commencement de la nuit. La chaleur insupportable de l'après-midi ne s'est pas tout à fait éteinte, et des airs tziganes tournent sur les mangeurs de glaces, à Armenonville, au pavillon Royal, et au pavillon chinois. » Ces « chapeaux immenses donnent à la nuit près du lac [...] un fantastique de contes de fées ». Quant à Catherine, toute « sa lassitude s'abat dans l'artificiel étrange de cette forêt sur mesure où se prolonge Paris ». Sorti de l'ombre, un souteneur s'empresse de la harceler. « Catherine n'avait pas peur. Mais elle n'avait pas l'envie d'une scène. » Tout à coup : une galopade de tapineuses ; des sifflets agressant les ténèbres annoncent la rafle. Catherine est ceinturée par ces femmes maquillées, ces marlous et ces policiers qui resserrent les mailles de leur filet. Quel scandale chez les siens ! En plus, le souteneur dont elle se croyait débarrassée a rappliqué, et il l'accuse auprès de la police de travailler sans carte. Un brigadier est prêt à l'embarquer, les protestations de la jeune femme l'agaçant suprêmement.

Mais une voix, née de la nuit, met fin au hourvari. Elle est paisible, et ce qu'elle énonce déploie un espace de liberté : « C'est une méprise, messieurs, mademoiselle était avec moi. » Catherine reconnaît l'homme : « C'était celui dont elle avait remarqué la femme, tout à l'heure, si fardée. Un homme tout rasé, avec quelque chose d'étrange dans le visage, très pâle, et la bouche mince, mis avec une certaine recherche, et s'appuyant sur une canne pour marcher. » Il tend au brigadier sa carte de visite comme à une réception mondaine. Après quoi, « Catherine le vit s'avancer jusqu'à elle. Sa compagne à son bras. Une femme brune à l'expression tragique. Très belle. La main de l'homme, gantée, petite pour un homme, se posa sur le bras de Catherine. Et la femme

entraîna la jeune fille en disant d'une voix chantante : « Venez donc, chérie, n'ayez pas peur, ils ne vous toucheront pas. N'est-ce pas, messieurs ? »

Et tous les trois s'éloignent du Bois ; ils se dirigent, sans que soit prononcé un mot, vers la gare de ceinture. Aucune présentation n'a été faite. Fort désorientée, Catherine leur avoue ne pas trouver de mots exprimant sa gratitude. Alors, la compagne de l'inconnu « avança son visage aux yeux immenses, où le cerne du fard contrastait avec les dents : "En montant prendre un peu de porto avec nous. Nous habitons tout près". »

Tant d'amabilité rend Catherine fébrile. Mais comment se dérober ? « Vous nous feriez très plaisir en acceptant de rester avec nous quelques instants. Il y a des soirs, mademoiselle [...], où l'on ne peut parler qu'à des inconnus. »

« La voix de l'homme n'était ni belle ni persuasive. Mais Catherine n'en retint qu'un accent singulier sur les mots : "Il y a des soirs". »

Elle consent donc à suivre cet homme au masque poudré, aux yeux plus ou moins mongols, dans un immeuble de rapport. Dans l'ascenseur, le manteau entrebâillé de la femme découvre aux yeux de Catherine un collier d'opales. « L'homme surprit le regard, sourit, et, à la porte de l'appartement, il dit montrant sa compagne : "Elle est le Malheur !" »

Il arrive plus d'une fois que le surgissement de l'étrangeté paraît ouvrir une parenthèse dans le récit, comme c'est le cas dans la mise en abyme. Ne dirait-on pas, au moins jusqu'ici, qu'en plaçant Catherine dans une situation d'un insolite anglo-saxon, Aragon ait voulu en ouvrir une, sinon opérer un virage, enrichir son terreau d'un imprévisible qui rejette le caractère politique, engagé de son livre, de tout ce qui – enchevêtrement propice à nous dérober l'avenir – continue néanmoins à offrir une prise au jugement critique ? Rôde en ces pages une émanation qui trouble quelque peu nos sens, un je ne sais quoi d'onirique. À croire qu'on a débouché dans un autre genre narratif.

« Elle est le Malheur ! » – entendrait-on cette apostrophe sans l'avoir lue, on devinerait la majuscule à Malheur – fait résonner le *la*, le timbre funèbre qui martèlera le chapitre suivant. L'atmosphère

confinée du salon où l'on accueille Catherine – mélange de luxe disparate et sensuel, d'objets faussement mystiques et de tableaux déliquescents – n'est que la confirmation de ce qu'avait pressenti, au Bois, la jeune femme. « Tout n'est-il pas ici comme si cette sensualité avait fui cet homme maigre dont le grand front dénudé ne s'anime qu'aux tempes d'un battement d'artères prophétique d'une mort singulière pour s'incarner dans la femme, debout au milieu du salon, son chapeau à la main, le manteau pendant, qui regarde Catherine avec une intensité incroyable [...]. »

L'heure tardive, l'ambiance délétère et la curiosité aidant, la conversation se fait confidentielle et les aveux qu'on partage ont la mort pour objet. Catherine révèle que ses poumons rongés ne lui laissent qu'un bref sursis ; Henry Bataille, car c'est lui (et Catherine bien vite reconnaîtra le dramaturge auquel Aragon voua admiration et fidélité), tente de la rassurer. Suit un monologue supprimant toute notion de « parenthèse », de gratuité, où Bataille identifie sa création à l'ultime célébration d'un siècle moribond : « Nous autres, fils de Byzance... » Il ira jusqu'à saluer « l'aube du socialisme », mais, ajoutera-t-il, « Je suis partie intégrante de cet univers qui meurt ». Du coup, ce salut d'une époque agonisante (que balayera la Première Guerre) au XX<sup>e</sup> siècle, qui fourbit en coulisses ses armes, insère la survie éphémère d'un mode de vie parfumé dans le « monde réel », celui-ci ne pouvant, sans tricher, faire l'économie de la décadence. Avec l'inquiétante étrangeté, c'est la poésie, laquelle, bien sûr, n'est jamais absente des *Cloches de Bâle*, qui commande à tous les niveaux et précipite la synthèse éclair du tournant d'un siècle, lequel s'épuise en états fébriles. Elle seule pouvait nous immerger dans ce demi-vertige, en ce nocturne où l'épuisement de deux êtres – celle qui touche au rivage et celui qui s'en éloigne – mélange espoir et renoncement.

Catherine s'abandonne-t-elle à une trouble dérive ; Bataille et son amie, la comédienne Berthe Bady, s'improvisent-ils « sauveteurs » par goût de l'inopiné ou pour alléger leur solitude, aucun des trois cependant ne perd le contrôle de soi, tous trois restent capables, à chaque instant, de reprendre pied. Mais il y a des circonstances où le personnage, renonçant à se surveiller, ignorant de quoi il est la proie, ne sachant ce qu'il peut gagner ou perdre (mais se doutant obscurément qu'il peut *tout* perdre), succombe à une sorte d'hypnose, à un engourdissement extatique, à l'anxieuse curiosité de l'initié de fraîche date qui attend que se *lève le rideau*. À cette extrémité-là, j'ai déjà fait allusion. C'est elle qui tout entier me

mobilise les rares fois où je la rencontre. Pourquoi ? Parce qu'elle augure, je présume, un bouleversement radical, dont la nature se refuse à la conscience claire. Bouleversement qui, brisant l'ordre du quotidien, affichant une menace dont se propagent déjà les ondes de choc, annonce que nous sommes manipulés. Seuls existent, en ces cas extrêmes, la peur qui obnubile et le monde qui se prépare à changer de visage. On peut alors s'attendre à *n'importe quoi*. On est aussi isolé que le cosmonaute dans le sas de son vaisseau, juste avant que ne s'ouvre la porte qui le sépare du vide. Pareille situation ne met-elle pas l'écrivain en demeure de poursuivre sur sa lancée, d'aller, par conséquent, au-delà des problèmes habituels du roman, et, surtout, de renoncer à l'investigation psychologique, laquelle nous ramène à des comportements obstinément sollicités ? N'est-ce pas une façon de l'avertir, lui, l'auteur, qu'il se doit d'aborder un territoire jusqu'à présent négligé (je ne dis pas : nouveau, car c'est là une notion trop contestable) ? Le personnage y deviendrait une sorte de radar apte à détecter ce qui se passe dans les vastes franges de la réalité, et qui, de prime abord, paraît rebelle à notre quotidien. Il sera donc un instrument de pointe ; il n'aura pas à désembrouiller ses états d'âme ; il explorera cet arrière-monde qui sous-tend l'histoire universelle. C'est ce que, sans me nourrir d'illusions, j'attends de cette problématique, peut-être utopique conquête.

Ne trouvant pas d'exemple approprié dans le roman, je me rabattraï, sans trop de regrets, vu la qualité du texte, sur une nouvelle. À partir de celle-ci, envisagée comme *tremplin*, seuil à franchir pour accéder à un territoire dont il n'existe aucune carte, on peut rêver à la gageure qui se poserait au romancier ; gageure ou défi peut-être intenable, mais qui continue à me solliciter. Dans la nouvelle que voici, nous sommes confrontés à une brusque fin, une coupure qui nous laisse démunis, une limite devant laquelle l'auteur nous abandonne. Affirmer qu'on reste sur sa faim me paraît court, voire inexact, tant est puissante la charge psychique du « dénouement ». Il est question d'un récit de six pages (dans l'édition française) du Madrilène Javier Marías : *En voyage de noces* (1991), œuvre écrite à la demande de la revue *Balcon*. Elle est extraite du recueil *Quand j'étais mortel*<sup>18</sup>. Épinglons le commentaire que fait Marías de sa genèse, plus exactement de sa reconversion.

« Dans sa situation principale et plusieurs de ses paragraphes, ce récit coïncide avec quelques pages de mon roman *Un cœur si blanc*

<sup>18</sup> *Quand j'étais mortel*, Paris, Rivages, 1998.

[...]. La scène en question se poursuit dans le roman, mais ici, en revanche, elle s'interrompt, donnant lieu à une résolution différente, qui transforme le texte en ce qu'il est, c'est-à-dire une nouvelle. C'est une preuve que les mêmes pages peuvent ne pas être les mêmes, comme Borges, mieux que personne, l'a enseigné dans sa nouvelle *Pierre Ménard, auteur du Quichotte*<sup>19</sup>. »

Dans le roman, le narrateur et son épouse, au terme de leur voyage de noces, occupent une chambre à La Havane. Parcourues d'inexplicables frissons, la jeune femme à dû s'aliter. « Nous ne voulûmes pas appeler le médecin, attendant de voir si cela passait ; je la mis au lit (notre lit d'hôtel et de couple) et la laissai s'endormir, comme si cela pouvait la guérir. » À la fois inquiet et livré à soi-même, le narrateur observe du balcon le va-et-vient des passants. Il finit par remarquer une femme, la trentaine environ, robuste, immobile dans l'attitude de l'attente. Ne portant probablement pas de montre, elle jette de brefs coups d'œil à ce qui doit être une horloge, au fronton de l'hôtel, juste au-dessus de la tête du narrateur. Tombe, sans transition, la nuit des tropiques. L'isolement de la femme s'en accroît. De temps à autre, l'épouse malade gémit dans son lourd sommeil. « À cet instant, la femme de la rue leva les yeux vers le troisième étage où je me trouvais et j'eus l'impression qu'elle me remarquait pour la première fois [...] Alors elle leva un bras, celui qui ne portait pas (de) sac, dans un geste qui n'était ni de salut ni d'appropriation, je veux dire le geste de quelqu'un qui vient vers un inconnu, mais plutôt d'appropriation et de reconnaissance [...]; c'était comme si avec ce geste du bras et ce tourbillon des doigts elle voulait me saisir, plus me saisir que m'attirer vers elle<sup>20</sup>. »

Si une sourde fureur à présent la travaille, si elle a tout de la femme qui se prépare à régler un compte, ce n'est pas pour avoir été contemplée à son insu, mais parce qu'elle a *reconnu* la personne qu'en vain elle attendait. Les mots qu'elle décoche au narrateur, tout en traversant l'esplanade qui la sépare de l'hôtel, forment une agressive harangue qui se mêle aux questions de l'épouse à demi éveillée, et qui se demande ce qui retient son mari au balcon. Ce dernier, incapable d'une décision, paralysé par ce qui se prépare, contemple l'inconnue qui marche vers la porte de l'hôtel, se dispose à monter vers sa chambre. Mais voilà que la femme se fige,

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>20</sup> *Un cœur si blanc*, Paris, Rivages, Poche, pp. 24 à 34.

décontenancée. La fenêtre à gauche du balcon vient de s'ouvrir. Un homme, en bras de chemise, à contre-jour comme le narrateur, l'interpelle par son prénom : « Myriam ! » S'amorce aussitôt un tournant plus prosaïque, nullement dépourvu d'intérêt, qui remet sur rail la réalité du narrateur.

Javier Marías a dû concevoir – je doute que ce soit pour se faciliter l'exécution d'une commande – qu'il existait un traitement plus saisissant de la situation. Au terme de ce qui deviendra un récit de six pages, lequel débute par l'installation du couple à La Havane, par le malaise qui contraint la femme à s'aliter, le narrateur, traumatisé par l'approche de l'inconnue, par sa détermination de statue du Commandeur, se plie à la force des choses, cobaye sous le regard du python. Comme William Butler Yeats, dans l'un de ses plus envoûtants poèmes, s'apprête à voir, les marches de l'escalier grinçant, surgir les Furies, « chacune brandissant haut sa torche » dans son cabinet de travail, le narrateur se prépare à ce que le Destin envahisse la chambre. Tout recours au bon sens relève du passé. N'existe plus qu'une situation virtuellement accomplie. Une sèche constatation termine la nouvelle : « Je me préparerai à ouvrir la porte. » Quand pareille intensité est atteinte, point d'orgue ne souffrant pas l'interruption ; quand l'obnubilation du personnage engourdit ses facultés, tout ce qui peut suivre paraît superflu. Sauf ce qui comblerait notre attente de lecteur, mais s'avère presque impensable.

Telle que je la conçois, l'inquiétante étrangeté, qu'elle surgisse de l'Ailleurs ou d'un recoin dissimulé de ce monde, libère ce dont me protège le bouclier des croyances et des singularités communes. À moins que, produit exclusif de mes appréhensions, elle se contente d'adopter un aspect prémonitoire, de prêter un tour onirique à une circonstance imprévue. Mais, sommes-nous soumis à sa plus forte pression, nous devenons pareils à la cire tendre qui reçoit l'empreinte de ce qui demeure caché, en retrait. Nous sommes alors la proie – prenez l'exemple de Javier Marías – d'un « dehors » absolu, d'un assaut qui rejette toute parade. Si, comme le dit un des parapsychologues du film de Robert Wise : *The Haunting*, on parvenait à surmonter son effroi devant ce qui agresse et relève de l'inconnu, on concevrait, peut-être, de quoi vraiment il s'agit.

Qu'il me soit permis, si près de conclure, de faire appel à l'un de mes romans. Non pour son résultat, bon ou mauvais : je n'en suis pas le juge, mais bien pour ses intentions, toujours fragiles, toujours

contestables. Dans *L'envers*<sup>21</sup>, une mise en condition de l'« enquêteur » adolescent, Bruno Wölfen, était indispensable pour qu'il finisse, non seulement par se pénétrer de l'inexplicable, mais pour être, à la longue, lucidement intéressé par la résurrection, choquante pour la raison, intolérable pour la sensibilité, de son ami Broderick. L'inquiétante étrangeté, dans son déchaînement le plus âpre, devenait le passage obligé vers une interrogation spontanément métaphysique, reléguant à l'arrière-plan tout intérêt psychologique pour Bruno Wölfen et son entourage. Il fallait que les suites de ce passage obligé – autrement dit : *tous* les épisodes du roman – contiennent un potentiel de tension identique à celui dudit passage, sans quoi on réintégrait une dimension familière, exploitée jusqu'à l'usure. Mais, je le répète, ceci relève de l'intentionnel.

Dirai-je, en guise de conclusion toute personnelle, que l'inquiétante étrangeté, dans la mesure où elle me mobilise, m'apparaît moins comme l'expérience d'un moment isolé, que comme un embryon d'apprentissage, de préparation à un état encore jamais expérimenté. Vue sous cet angle, elle est bel et bien un défi ; elle incite l'auteur à rompre les scellés ; elle le dirige ou le précipite vers un point de non-retour. Forcer sa venue, l'utiliser avec préméditation serait une grossière erreur ; elle ne peut s'imposer que par la nature et les exigences du texte. Mais, parce qu'il en émane la séduction d'une promesse – si le défi tournait à notre avantage ? si les scellés se rompaient ? –, certains d'entre nous, qu'ils soient « fantastiqueurs » ou romanciers marginaux, resteront sensibles à ce qui, en sourdine, dans une sorte d'éloignement, rappelle les trois coups qui précèdent le lever du rideau.

<sup>21</sup> *L'envers*, Bruxelles, Écrits du Nord, 1983.

# ALLOCUTIONS

## **Pour et autour de Marc Wilmet**

---

*Allocutions de M. André GOOSSE*

Le mois de juillet 1998 aura vu Marc Wilmet à la tâche et à l'honneur. Il a été l'organisateur efficace du XXII<sup>e</sup> Congrès de linguistique et de philologie romanes, lourde tâche, mais aussi honneur puisqu'on n'en charge pas le premier venu, honneur confirmé puisque, à l'issue du Congrès, Marc Wilmet a été élu président de la Société de linguistique romane, fonction qu'aucun Belge n'a exercée avant lui. En avant-goût, le 22 juillet, veille de l'ouverture du congrès, on avait profité de la présence des membres étrangers pour offrir à Marc Wilmet pour son soixantième anniversaire un beau bouquet d'études écrites à son intention par ses pairs.

Le Secrétaire perpétuel était chargé de parler le 22 juillet pour s'associer aux congratulations et aussi le 27 pour accueillir les membres du Congrès, qui avait tenu à être notre hôte pour marquer solennellement sa clôture. Ces deux discours sont reproduits ci-dessous.

### I

Dans le concert organisé ce soir en l'honneur de Marc Wilmet, le rôle des solistes n'a pas été précisé. Suis-je là en tant que secrétaire perpétuel de l'Académie de langue et de littérature françaises ? en tant qu'ancien professeur à l'Université catholique de Louvain ? en tant que spécialiste ? Je veux dire par ce dernier mot que, comme Marc Wilmet, j'ai consacré à observer les faits de langue et à réfléchir à leur sujet, sinon la plus grande partie de mon temps, du moins la plus importante, la partie privilégiée : l'occupation à laquelle on revient après avoir consacré sa journée à des obligations administratives, le moment où l'on se récréé après avoir interrogé

des étudiants pendant un jour entier. En l'absence de directive, je m'arrose trois rôles : je parlerai en tant que compatriote, en tant que grammairien lecteur attentif et intéressé, en tant qu'ami.

Quand je dis compatriote, je pense à la Wallonie plutôt qu'à la Belgique, pour des raisons qui m'ont été imposées plus que je ne les ai choisies – mais je crains que les Français ici présents ne comprennent rien à mes propos. Marc Wilmet est un Wallon déclaré, un Wallon intégral. Il se sent chez lui en France, comme beaucoup d'entre nous, comme son maître Pierre Ruelle, dont je rappellerai la cravate bleu, blanc, rouge qu'il arborait chaque année à la réception de l'ambassade de France le 14 juillet. Marc Wilmet n'aime pas que le mot *francophone* soit un mot d'exclusion, que les Français soient les Français tandis que les Wallons, les Québécois et les Romands ne seraient que francophones.

Il ne lui plaît pas non plus que l'anglais se substitue au français là où celui-ci doit garder sa place, par exemple quand une revue belge de linguistique prétend n'être rédigée qu'en anglais. Je ne crois pas qu'il faille attribuer à la même motivation le fait que Marc Wilmet n'approuve pas le projet cher à certains hommes ou femmes politiques de chez nous, l'enseignement précoce d'une seconde langue. On ne niera pas que la personnalité d'un Claude Hagège se soit forgée tôt dans un bain de polyglossie. Mais tous les enfants ne sont pas des Claude Hagège en puissance. Et, pour tous ceux dont on se plaint, d'ailleurs parfois avec une systématisation excessive, qu'ils quittent l'école primaire sans dominer leur langue maternelle, avec les conséquences graves que cela implique, croit-on vraiment que l'apprentissage prématuré d'un autre système linguistique soit de nature à favoriser leur maîtrise du français ?

La Wallonie n'a pas une conscience très vive de son unité, ce que d'aucuns nient ou du moins regrettent. Pour moi, je me réjouirais plutôt que l'uniforme nous aille mal. Quelle différence entre un Ardennais méticuleux comme Louis Remacle et un Hennuyer enthousiaste comme Marc Wilmet ! Mon ascendance paternelle me rangerait plutôt du côté des Ardennais. Observant avec placidité le succès du subjonctif à la suite d'*après que*, je ne ferais miens ni les jérémiades des adversaires ni les substantifs ravis, « efficacité, économie, élégance », de Marc Wilmet.

Si la colère est habituelle chez les grammairiens amateurs contre tout ce qui leur semble attenter à ce qu'ils appellent le génie de la

langue, génie qu'ils placent d'ailleurs à de curieux endroits, l'enthousiasme à l'égard des innovations est un sentiment plus rare même parmi les linguistes. Peut-être ne déplaît-il pas à Marc Wilmet que l'ordre établi soit quelque peu bousculé. On n'est pas pour rien admirateur de Brassens. Certaines déclarations sur l'orthographe vont aussi dans ce sens.

Mais, d'une manière générale, les écrits de Marc Wilmet ont un ton inhabituel, original, qui contraste avec la neutralité et plus encore avec la technicité aride de bien des linguistes contemporains. Chose dont je ne connais pas d'autre exemple, il a mis sous forme de conte les discussions sur la place de l'épithète, conte qui lui a valu un prix littéraire. L'impassibilité n'est pas sa vertu dominante. Il écrit avec allégresse, avec jubilation. Il ne hait pas le *je*. Les formules heureuses et d'effet percutant abondent. Je n'emploie pas *percutant* au hasard. J'aurais pu dire *piquant*. La critique exprimée avec esprit et ironie séduit souvent le lecteur, mais moins facilement celui qui est directement visé. La cible est parfois un érudit habitué au respect ; Marc Wilmet, penseur libre, non inféodé à une école, ne se laisse pas impressionner par les gloires établies. Il s'est fait quelques ennemis.

En tant que secrétaire perpétuel de l'Académie royale de langue et de littérature françaises, je vous rappellerai ou signalerai qu'il fait partie de la section de philologie, mot qui a en Belgique un sens large et un statut exempt de connotation péjorative. À l'Académie, il désigne aussi bien des historiens ou commentateurs de la littérature, médiévale ou moderne, que des spécialistes de la langue, dialectes compris. L'usage de l'Université de Strasbourg est souvent proche de celui qu'on observe en Belgique. Ce n'est pas étonnant : l'organisation de nos facultés de philosophie et lettres s'est faite à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle sur le modèle allemand.

Il n'est pas inintéressant de rappeler que la thèse de Marc Wilmet était consacrée à un problème de syntaxe du moyen français. L'opposition entre synchronie et diachronie n'a jamais été érigée chez nous en barrière, ni surtout comme un devoir d'ignorer le passé. Ce n'est pas Albert Henry, autre maître de Wilmet, qui me contredira. Le sujet de la thèse fut choisi sur les conseils de Pierre Ruelle, dont les cours linguistiques étaient ouvertement diachroniques, et le texte fut sûrement fort différent de ce que le patron – nous disons en Belgique le *promoteur* – avait imaginé. C'est notre honneur de produire des élèves qui ne nous ressemblent

pas et, pour Pierre Ruelle, d'avoir patronné Wilmet une seconde fois, dans notre Académie.

Pour la description du présent, Marc Wilmet ne croit pas devoir se limiter à de petites phrases fabriquées. Il puise sa documentation chez des écrivains variés : Proust, Camus et Brassens, alliance qui donne à rêver, l'ont particulièrement retenu ; mais une foule d'autres montrent l'éclectisme de ses lectures : aussi bien Violette Leduc que Charles Bertin, Pierre Mertens ou Amélie Nothomb ; je cite les trois derniers comme témoins de la littérature belge ; ce ne sont pas les seuls.

L'originalité et la modernité de la réflexion linguistique de Marc Wilmet ne me semblent pas compromises par ce que je viens de dire. Cela permet en tout cas de l'inscrire dans la tradition belge, où le souci du concret n'est jamais absent. Un autre aspect que je souhaite ne pas passer sous silence, c'est le désir de sortir du cercle étroit des initiés, fût-il pour ce grand voyageur, tout à fait international : Marc Wilmet est aussi un conférencier très demandé en dehors des universités, et il ne dédaigne pas de mettre en éveil le grand public en consacrant des *cartes blanches* dans le quotidien *Le soir* sur l'orthographe, sur la féminisation des noms de professions, sur l'enseignement prématuré d'une seconde langue, etc.

Enfin, en tant qu'ami, je me réjouis de l'honneur qui lui est rendu aujourd'hui, comme je me suis réjoui d'avoir, il y a douze ans, appuyé sa candidature au prix Francqui, le plus important des prix accordés en Belgique à de jeunes savants. Je me fais un devoir d'associer à cette fête nos confrères de l'Académie royale de langue et de littérature françaises.

Cher Marc, si tu es le destinataire principal, je n'ai garde d'oublier Anne-Rosine et son joli sourire. Autre preuve que la philologie n'est pas toujours austère, puisqu'elle vous a réunis.

## II

Messieurs les Présidents, chers collègues, chers consœurs et confrères, Mesdames, Messieurs,

Quand mon ami Marc Wilmet m'a annoncé que le XXII<sup>e</sup> congrès de linguistique romane aurait lieu à Bruxelles, il concrétisait un vieux

rêve. Sans doute est-ce à Liège, en 1951, que s'est amorcée la résurrection de la Société de linguistique romane, victime comme tant d'autres, organismes et surtout personnes, des douloureux évènements qui se sont déroulés en Europe à partir de 1939. Mais, à Liège, ce n'était qu'un prélude. Depuis sa vraie recréation, en 1953, à Barcelone, au VIII<sup>e</sup> congrès, la Société s'est réunie dans divers pays de la Romania et même parfois au-dehors. Mais la Belgique romane, pointe septentrionale de la Romania européenne, s'est trouvée exclue. On me corrigera sans doute : s'est exclue, car je n'ai pas le souvenir qu'une initiative belge ait été mal accueillie. Pourquoi cette passivité ? On aurait pu saisir une occasion comme la rentrée, assez involontaire, dans la Romania de l'Université catholique de Louvain scindée en deux, je veux dire de sa partie francophone. Mais le succès grandissant de notre Société, donc de ses congrès, avait quelque chose d'inquiétant. Pour lancer aujourd'hui une telle entreprise, il faut avoir un esprit d'aventure, le sens de l'organisation, la possibilité de s'adjoindre une équipe active et nombreuse et de la diriger sans autoritarisme, l'art d'attirer les subventions.

Voilà les qualités concrètes que possède Marc Wilmet, qui ne se borne donc pas à jongler subtilement avec l'extension, l'extensité et l'extensivité. Grâce à lui, ce XXII<sup>e</sup> congrès aura été une réussite. C'est sûrement ce qu'ont pensé nos confrères puisqu'ils l'ont appelé à la présidence de la Société, honneur insigne quand on voit la liste des prédécesseurs, honneur qu'ont reçu peu de Belges. Je le félicite, à la fois au nom de nos collègues de nos diverses universités et au nom de nos confrères de l'Académie. Pour un certain nombre de mes compatriotes, le fait que le congrès se soit tenu à Bruxelles a aussi une valeur de symbole. Merci, Marc. Et partage ce merci avec l'équipe souriante dont tu as su t'entourer.

Mesdames, Messieurs, j'ai adhéré à la Société de linguistique romane en 1956. J'ai peu à peu glissé dans la catégorie des anciens, de ceux qui ont croisé dans un couloir ou un escalier Walther von Wartburg ou John Orr. De Charles Bruneau, qui avait pour nous l'attrait particulier d'être un Wallon de France et un dialectologue wallon, je garde un souvenir émouvant, qui remonte au congrès de Strasbourg, en 1962 : on l'attendait sur l'estrade, mais il s'était perdu dans la ville qui lui était pourtant familière, première manifestation, au moins pour nous, de la maladie qui allait peu à peu l'exclure de notre monde.

Depuis 1956, que de changements ! Je ne reviens pas sur le nombre

de nos membres, sur leur provenance, sur l'importance quantitative et qualitative de nos congrès. Mais je ne puis éviter de parler de notre trait d'union semestriel, la revue. Elle a bien grossi depuis les 340 pages de 1956 ; les articles se sont multipliés, élargis, complétés par une rubrique de comptes rendus, parfois longs et méritant l'épithète de critiques.

Mesdames, Messieurs, si l'on a souhaité que je prenne la parole, ce n'est pas pour remuer des souvenirs et faire concurrence aux discours officiels. C'est surtout parce que Marc Wilmet, cette fois en tant que mon confrère, avait demandé au secrétaire perpétuel de l'Académie royale de langue et de littérature françaises, de recevoir les participants du XXII<sup>e</sup> congrès pour leur dernier au revoir. Je dois avouer que, pour les mêmes raisons que tout à l'heure, cet honneur m'a donné de l'inquiétude : comment accueillir dans cet auditorium de taille modeste – une des rares concessions à la modernité dans ce bâtiment – les foules qui, à l'Université libre de Bruxelles, se sont dispersées dans je ne sais combien d'amphithéâtres (en bons observateurs du langage, vous aurez sûrement remarqué que nous appelons plutôt ces locaux des *auditoires*, et nous ne sommes pas les seuls, n'est-ce pas ?). Paradoxalement et peut-être de manière immorale, il nous restait à espérer qu'un certain nombre de participants, saoulés par des dizaines et des dizaines de communications auxquelles s'ajoutaient tables rondes et discours, et repas joyeux, renonceraient à participer à cette ultime séance.

J'ai donc le plaisir, ce soir, de vous accueillir dans ce qu'on appelle le Palais des Académies, *Aedes academiarum*, lit-on au fronton ; les sociolinguistes constateront ainsi que le latin a le pouvoir d'arbitrer les divisions locales. *Palais* convient à un bâtiment où l'on n'a épargné ni les ors ni les velours et aussi qui a été construit sur l'ordre du roi de Hollande, pendant la brève période (1815-1830) où ont été reconstitués les anciens Pays-Bas selon la décision du congrès de Vienne. Le choix du terrain et de l'architecte, la construction elle-même, l'aménagement intérieur ont pris tant d'années que le prince héritier à qui le palais était destiné a eu à peine le temps de s'en servir, moins de deux ans, avant qu'une révolution l'en privât définitivement. Après quelques vicissitudes (les maisons comme les livres ont leur destin), le bâtiment a été mis à la disposition des Académies en 1876. Un palais pour les académies, et avec le roi comme voisin d'en face, c'est un symbole

qui nous induirait facilement à l'orgueil si c'était notre penchant.

En 1876, les occupants n'étaient que deux. Le premier, par droit d'aînesse, était l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts, appelée aussi *la Thérésienne*, parce qu'elle se flatte d'avoir été fondée par l'impératrice Marie-Thérèse d'Autriche en 1772, de qui nous dépendions alors. Cette primogéniture explique pourquoi les bustes de marbre que vous avez en quelque sorte croisés en entrant perpétuent le souvenir des membres de la Thérésienne, surtout d'avant 1900. L'Académie royale de médecine fut créée en 1841. Ces deux premiers occupants ont dû se serrer, puisqu'ils partagent aujourd'hui le palais avec trois autres, nés au XX<sup>e</sup> siècle : leurs doubles de langue néerlandaise – ce palais est décidément un résumé de l'histoire de Belgique – et l'Académie royale de langue et de littérature françaises, qui a le plaisir d'être votre hôtesse ce soir.

Celle-ci est née en 1920, après une gestation assez longue et parfois pénible. Dans l'Académie thérésienne, la classe des lettres correspondait en fait aux deux classes de l'Institut de France réservées, l'une aux inscriptions et belles-lettres, l'autre aux sciences morales et politiques. Les écrivains proprement dits y étaient fort peu nombreux et presque toujours grâce aux travaux d'érudition qu'ils avaient écrits à côté de leur œuvre littéraire. Avouons que la Belgique de 1830 à 1880 ne comptait pas un grand nombre d'écrivains dignes de ce nom. Mais les choses ont bien changé par la suite, notamment lorsque naquit en 1881 la revue *La Jeune Belgique*. Comme il convient à cet âge, mais avec des justifications particulières, ces jeunes gens brocardaient sans pitié les littérateurs académiques, adversaires de toute nouveauté. Aussi n'était-il pas question d'ouvrir l'Académie ou d'accorder l'un de ses prix à ces bruyants contestataires, ou d'accepter la création d'une classe nouvelle correspondant à ce qu'est l'Académie française dans l'Institut de France. La concession finalement arrachée fut la création d'une institution distincte, celle qui vous reçoit aujourd'hui.

Permettez-moi de vous montrer en quoi elle était originale en 1920 si on la compare à l'Académie française, à laquelle elle ressemble par d'autres traits.

Premièrement, nos élections n'ont besoin d'aucun agrément officiel. Sans doute le roi est-il, comme le président de la

République en France, « le haut protecteur de l'Académie », mais ce titre est purement honorifique (pour nous), se concrétisant seulement dans le fait que le roi ou la reine ne dédaignent pas d'assister à certaines de nos séances solennelles.

Deuxièmement, dès sa création, notre Académie est ouverte aux femmes : nous avons eu notamment comme membres la comtesse de Noailles, la romancière Colette, Marguerite Yourcenar, pour qui l'Académie française n'entrouvrit ses portes que dix ans après nous, et sans chaleur excessive.

Troisièmement, à une époque où la francophonie, mot et chose, était quasi inconnue, dix fauteuils sur quarante sont réservés aux étrangers, non en tant que correspondants ou associés, mais avec les mêmes droits que les nationaux : soit parce qu'ils ont écrit en français, comme, outre les dames déjà citées, Gabriele d'Annunzio, Jean Cocteau, Julien Green, Mircea Eliade, etc., soit parce qu'ils ont écrit sur le français ou sur la littérature française.

Ceci amorce mon quatrièmement. Alors que l'Académie française, chargée de faire un dictionnaire, n'a plus eu depuis la mort de Gaston Paris en 1903 de spécialiste de la langue, dans notre Académie dix membres belges et quatre membres étrangers appartiennent à la section dite de philologie, mot qui doit être pris dans un sens très large. Il concerne, comme je viens de le dire, ceux qui s'occupent de linguistique française, dialectologie comprise, ou d'histoire de la littérature française. Après tout, pour l'étymologiste, *philologie* ne signifie-t-il pas « amour de la langue » ? Parmi les membres belges vivants, Willy Bal, Marc Wilmet, Daniel Droixhe et moi-même. Parmi les membres étrangers, nous avons eu Ferdinand Brunot, Kristofer Nyrop, Giulio Bertoni, Arthur Långfors, Jakob Jud, Mario Roques, Robert-Léon Wagner, etc. Gérald Antoine et Jacques Monfrin sont encore parmi nous. Il n'est pas inutile de signaler que la cohabitation entre philologues et écrivains est parfaitement harmonieuse, n'est-ce pas, Marc ?

La part consacrée à la linguistique dans nos publications est somme toute restreinte. Il y a des communications dans notre bulletin. Comme livres, plusieurs monographies dialectales : les thèses de Louis Remacle, de Léon Warnant, de Pierre Ruelle ; un inventaire du français régional de Jacques Pohl ; des études syntaxiques d'un « amateur » attentif, Hector Renchon ; des travaux concernant la langue et le style d'écrivains particuliers : le chroniqueur Jean de

Haynin (Marthe Bronckart), Charles De Coster (Jean-Marie Klinkenberg), Colette (Nicole Houssa), Céline (Danièle Latin) ; des éditions de textes médiévaux importantes aussi pour l'introduction linguistique : le *Poème moral* par Alphonse Bayot, des *médicinaires* par Jean Haust, etc.

Mesdames, Messieurs, j'espère que ce mélange de synchronie et de diachronie ne vous aura ni choqués ni trop ennuyés. Vous retiendrez en tout cas, je l'espère, qu'une Académie explicitement internationale et ouverte aux linguistes avait des raisons particulières de s'intéresser à vos travaux et de vous offrir, après ce discours rébarbatif, un verre compensatoire et amical, dernier prolongement de vos rencontres enrichissantes de 1998.

## **Le centenaire de l'Association littéraire wallonne de Charleroi**

12 décembre 1998

---

*Allocution de M. Willy BAL*

Mesdames, Messieurs,

Le Secrétaire perpétuel de l'Académie royale de langue et de littérature françaises, M. André Goosse, empêché d'être présent personnellement à cette cérémonie, m'a envoyé un message aux termes duquel il me demande de me « faire officiellement l'interprète de l'Académie pour congratuler la vaillante centenaire et lui souhaiter de continuer longtemps à jouer le rôle si efficace d'animatrice de la vie culturelle carolorégienne ».

Èrmètu an walon èt pus coûrt dit, l'Acadèmîye vos bistoکه èt vos astoke. Èle vos acorådje a n' nin dèstèler.

N' suchèz nin sésis d'in tél mèssådje. Èl walon, a l'Acadèmîye, n'a jamwès stî couchèssi come in tchin dins in djeu d' guîyes.

Vos savèz tètous què c'è-st-in minisse du paysis d' Châlèrwè, ène djin d' Mârcinèle, Jules Destrée, qu'i a propôsè au Rwè an 1920 l' crèyâcion d'ène « Académie de langue et de littérature françaises ». Més qwè-ce què dandjèrèu vos n' savèz nin, c'è què, dins s' rapòrt ô Rwè, Jules Destrée èscrîjeut : « La langue française est la forme la plus brillante des divers parlers romans auxquels elle se rattache étroitement. L'Académie ne peut pas ne pas se

préoccuper de nos dialectes wallons si savoureux et si pleins de vie. »

L'Acadêmîye a chû sins crombyî l' voye què Jules Destrée li aveut moustrè. Dèspûs 1923, i-gn-a toudi yeû in fauteuy résèrvè a in scrîjeû walon. Èt du costè dèl dialèctolojîye, câsimint tous nos pus grands filolôgues walons ont fèt pârtîye dèl soce, come Jules Feller, Jean Haust, Maurice Piron, Pierre Ruelle, Louis Remacle, qui vint d' mori.

L'Acadêmîye n'a nin roubliyi, dins sès concoûrs èt sès pris, lès cins qui studîyeneut l' walon. Ç'n-anéye ci, èle a ofru l' pris Ernest Bouvier-Parvillez a no présidint d'oneûr, Émile Lempereur, pou s' longue activité litèrére.

I-gn-a dins lès cint-ans, qu'ène pètite binde dè coradjeûs coumîncint ène miyète au còp a fé flori dè fleurs dè wallon intrè nos terris, dins nos corons. I valeneut bin lès pwènes què nos lès bistokonche ô djoû d'ôdjoûrdu. An chûvant l' voye qu'il ont afroyi, nos-avons asteûre ô Nwêr Payis ène litèrature qui s'a mompliysi, qu'a crèchu pus wôt èt pus bia, ène litèrature dè qualité, in moncha d' publicâcions bin présintéyes, in *Bourdon* qui zûne a nos-orêyes tous lès mwès, èt co bin d's-autès-afêres...

No p'tit payis s'reut toudi come in djârdin qu'on a lèyi couri a trî s'i-gn-ôreut nin yeû lès tayons pou aroyî. Oneûr a yeûs' tètous qu'avint a keûr dè dèsfinde no walon ! Fèyons come yeûs'. N'uchons nin peû d'ôju dire què nos-astons dè Walons, ôjons l' moustrer, sins v'li spotchî l's-ôtes, lès vijins, mès pou fé rlûre toutes lès ritchèsses dè no boukèt d' tère.

Djè n' voûreû nin achèver m' pléd sins rinde omâdje a in « djonne ancyin ». Ancyin pa lès-anéyes qu'i kètche su s' dos, toudi djonne ô keûr èt pa l'èsprit, yun qui boute a rlâye pou l' walon dèspûs câsimint sèptante ans. Avou l'Acadêmîye èt avou vous-autes tètous, mès soçons, djè vou bistoker no présidint d'oneûr, Émile Lempereur.

Mèrci !

## Traduction de la partie en wallon

[...]

Traduit en wallon et exprimé plus brièvement, l'Académie vous congratule et vous appuie. Elle vous encourage à ne pas cesser votre effort.

Ne vous étonnez pas d'un tel message. Le wallon, à l'Académie, n'a jamais été pourchassé comme un chien dans un jeu de quilles.

Vous savez tous que c'est un ministre du pays de Charleroi, un homme de Marcinelle, Jules Destrée, qui a proposé au Roi en 1922 la création d'une « Académie de langue et de littérature françaises ». Mais ce que probablement vous ne savez pas, c'est que, dans son rapport au Roi, Jules Destrée écrivait : [...]

L'Académie a suivi sans dévier la voie que Jules Destrée lui avait montrée. Depuis 1923, il y a toujours eu un fauteuil réservé à un écrivain wallon<sup>1</sup>. Et, du côté de la dialectologie, presque tous nos plus grands philologues wallons ont fait partie de la compagnie, comme Jules Feller, Jean Haust, Maurice Piron, Pierre Ruelle, Louis Remacle, qui vient de décéder.

L'Académie n'a pas oublié, dans ses concours et ses prix, ceux qui étudient le wallon. Cette année, elle a attribué le prix Ernest Bouvier-Parvillez à notre président d'honneur, Émile Lempereur, pour sa longue activité littéraire.

C'était il y a environ cent ans qu'un petit groupe de courageux commençaient, petit à petit, à faire fleurir des fleurs de wallon entre nos terriils, dans nos corons. Ceux-là méritent que nous les congratulions aujourd'hui. En suivant la voie qu'ils ont frayée, nous avons aujourd'hui au Pays noir une littérature qui s'est multipliée, qui a crû en hauteur et en beauté, une littérature de qualité, nombre de publications bien présentées, un *Bourdon* qui vrombit à nos oreilles chaque mois, et bien d'autres choses encore...

Notre terroir serait encore un jardin en friche s'il n'y avait pas eu les aïeux pour ouvrir le premier sillon. Honneur à eux tous qui

---

<sup>1</sup> Il est occupé aujourd'hui par Willy Bal. (Note de la rédaction.)

avaient à cœur de défendre notre wallon ! Imitons-les ! Ne craignons pas d'oser dire que nous sommes des Wallons, osons le montrer, sans vouloir écraser les autres, les voisins, mais pour faire briller toutes les richesses de notre coin de terre.

Je ne voudrais pas terminer mon allocution sans rendre hommage à un « jeune ancien ». Ancien par les années qu'il porte sur le dos, toujours jeune de cœur et d'esprit, quelqu'un qui travaille sans relâche pour le wallon depuis près de septante ans. Avec l'Académie et avec vous tous, mes amis, je veux congratuler notre président d'honneur, Émile Lempereur.

Merci !

# TEXTE

## Archaïsmes et variantes Étude génétique du travail d'écriture dans la *Légende d'Ulenspiegel* de Charles De Coster \*

---

par Jean-Marie KLINKENBERG

À la mémoire de Joseph Hanse

### 1. Introduction. Style et archaïsme dans la *Légende d'Ulenspiegel*

Il y a quelques années, nous avons consacré un travail aux procédés stylistiques de *La Légende d'Ulenspiegel*, le chef-d'œuvre de Charles De Coster. Ce travail avait permis de mettre en lumière le rôle particulier joué par l'archaïsme linguistique au sein de ces dispositifs.

Il n'est pas inutile, pour l'intelligence de ce qui suit, de rappeler quelques résultats de cette étude.

Tout d'abord, il faut souligner que l'archaïsme se caractérise chez De Coster — et au rebours de certains de ses devanciers comme le Bibliophile Jacob — par sa grande intelligibilité. Cette intelligibilité est assurée par deux types de procédure : nous parlerons dans le premier cas de lisibilité interne, dans le second de lisibilité externe.

---

\* Ce texte applique les recommandations orthographiques proposées par le Conseil supérieur de la langue française (de Paris) et approuvées par l'Académie française.

Première famille de mécanismes : les procédés internes. Si les termes obsolètes de la *Légende* sont le plus souvent compréhensibles immédiatement, c'est qu'ils sont produits par la légère déformation d'un mot connu. Cette transformation peut être morphologique (*babouines*, renvoyant à *babines*) ou, plus rarement (l'effet étant par trop facile), de nature graphique (*nopces et ripailles, fenestrer*) ; elle peut aussi résider en une distorsion sémantique (*soudard* pour *soldat*), ou, plus rarement encore, en un changement de catégorie grammaticale (l'adverbe et le substantif devenant, par exemple, adjectifs, comme avec *vite* et *belgique*). Mais la technique interne la plus fréquemment utilisée est celle de l'affixe. Ce jeu s'exerce dans toutes les catégories : des préfixes familiers viennent s'accoler aux verbes modernes (*s'entrebattre*), des adverbes de manière se créent (*opprobrieusement*), certains substantifs et adjectifs échangent leurs désinences (*nonchaloir* et *désespérance*, pour *nonchalance* et *désespoir*) ou s'en adjoignent de nouvelles (*ivrogneal*, pour *ivrogne*). D'autres mots encore sont aisément intelligibles parce qu'ils s'insèrent dans des familles vivantes (exemple : *hâtiveté*, où l'on reconnaît *hâtif*). D'autres enfin figurent encore dans des expressions figées familières (exemple : *noise*, que l'on connaît pour l'avoir rencontré dans *chercher noise*).

Ce premier type de procédé, qui rend les archaïsmes acceptables par le lecteur moderne, n'est pas limité aux archaïsmes lexicaux. On le trouve aussi dans les archaïsmes de syntaxe. Nombre de formules utilisées par De Coster proviennent en effet de la transformation de la tournure aujourd'hui familière, et non d'une rupture brutale avec celle-ci. L'exemple le plus achevé de ce procédé, c'est sans doute le gérondif dépourvu de *en* qui le fournit (« *Buvons à lui, le bénissant* »). D'autres archaïsmes syntaxiques reprennent des tournures existant actuellement, mais aujourd'hui circonscrites à des contextes précis. On pense à la suppression de l'article dans les locutions où *avoir* n'exprime pas la possession (« *J'ai haine et force* ») ou dans les comparaisons introduites par *comme* (« *La Meuse coulait comme fleuve d'acier* »). Ainsi, l'archaïsme s'insère toujours dans un ensemble de tournures syntaxiques familières.

Dans le cas où les termes sont moins immédiatement lisibles, d'autres techniques prennent le relais, mais cette fois de l'extérieur. Les techniques externes privilégiées sont les séries et les gloses. Du côté des séries, on note le jeu des couples, qui expriment soit des redondances (« *J'affie et j'assure* ») soit des antithèses (« *Nobles et ignobles* »), ou encore celui des énumérations, où le terme inconnu

est introduit dans un paradigme identifiable. Du côté des gloses, la pratique la plus courante est l'emploi de la relative, qui vient éclairer la signification du terme inaccoutumé. Nombreux aussi sont les passages où les éléments de l'explication sont éparés autour du terme à expliquer (ex. : « Gueux accrêté, tu portes haut la crête »).

L'intelligibilité n'est que le premier problème d'une langue archaïsante. Se pose aussi celui de la vigueur archaïsante : ou bien celle-ci est faible, et le lecteur risque de ne pas percevoir le dessein du texte, ou ce dernier apparaît clairement, mais ce peut être au prix d'une originalité choquante ou d'un effet d'artificialité. Comment De Coster s'est-il tiré de ce dilemme ?

La réponse réside dans une répartition quantitativement étudiée des traits archaïsants du texte<sup>1</sup>.

On peut en effet répartir ces traits en trois catégories : les archaïsmes *en puissance*, les archaïsmes *francs*, les archaïsmes *de convention*. Les premiers sont tous ces termes où l'on n'observe que de légères distorsions de forme ou de sens, comme ceux que nous avons observés : dans l'absolu, *hâtiveté* ou *nonchaloir* peuvent parfaitement ne pas être sentis comme des mots anciens, mais seulement comme de menues coquetteries. Les seconds sont ceux qui ne peuvent être identifiés *que* comme archaïsmes. Effet plus vigoureux, sans doute, mais mots plus dangereux à manier. L'auteur, en effet, peut-il être sûr que *campane* ou *coquasse* seront compris ? La troisième catégorie est constituée par ces archaïsmes qui ne peuvent également être identifiés que comme tels mais dont l'intelligibilité est cette fois assurée : ils sont en effet familiers au lecteur pour faire partie du langage conventionnel des contes, légendes, romans de chevalerie, etc. (ex. : *castel*, *damoiselle*). Identification assurée et effet puissant, certes, mais le danger est ici de tomber dans l'artificialité et le déjà vu.

Dans l'*Ulenspiegel*, ces trois catégories sont ordonnées suivant une structure pyramidale. À la base, les archaïsmes en puissance. Ils sont plus nombreux, mais la fréquence de chacun d'eux est basse. C'est d'ailleurs souvent la fréquence elle-même qui induit l'effet d'archaïsme (comme avec le mot *point* qui, isolément, n'est qu'un

---

<sup>1</sup> Nous nous servons ici de l'exemple du lexique. Mais la répartition des archaïsmes de syntaxe suit les mêmes règles que celles qui vont être exposées.

simple substitut de *pas*, mais qui est ici utilisé systématiquement) : c'est le phénomène que nous avons appelé la pesée. À l'étage supérieur, les archaïsmes francs. Moins nombreux, mais accusant des fréquences plus hautes, ils pèsent sur les couches inférieures de tout leur poids de désuétude. Au sommet enfin, émanation de la couche précédente, se trouvent les archaïsmes conventionnels : archaïsmes à l'état pur, on ne peut les confondre avec rien. Ils ne sont qu'une poignée, mais leur fréquence est encore plus élevée. Pourquoi cette répartition ? Parce qu'elle permet de sortir du dilemme posé plus haut. Dans la pyramide, en effet, chaque couche pèse sur la précédente, et agit sur elle comme un révélateur. Les archaïsmes de convention, par exemple, impriment de loin en loin dans le déroulement du texte un indice d'archaïsme indéniable. Les mots voisins — en puissance d'archaïsme seulement — en sont comme irradiés. De la sorte, toute la langue de l'épopée se trouve baignée, de bout en bout, dans la même atmosphère. On en vient dès lors à énoncer cette vue paradoxale selon laquelle — et c'est là, sans doute aucun, la grande force de la prose de Charles De Coster — les véritables archaïsmes n'occupent qu'une place restreinte dans ce style archaïsant qu'on a eu tant de difficulté à définir. L'artiste a su faire du vieux avec du neuf (15% des archaïsmes de De Coster sont en fait des inventions !) et, à l'inverse, le vieux qui est ainsi créé est par bien des côtés marqué au coin de la nouveauté.

L'analyse interne montre aussi que l'archaïsme connaît aussi dans l'œuvre une densité constante : le lecteur a dès lors l'impression que la démarche archaïsante couvre toute l'épopée, de façon plus ou moins régulière, qu'il se trouve dans les parties dialoguées ou narratives, qu'il se trouve devant une chanson, une lettre, un édit, etc.

La présente contribution a pour but d'ajouter un volet diachronique à l'étude interne. Les résultats évoqués plus haut — constance de l'archaïsme, répartition en forme de pyramide — ne postulent pas, en effet, que les mécanismes observés soient le résultat d'un travail conscient de la part de l'auteur : en droit, une étude génétique ne peut ni infirmer ni confirmer les résultats de l'analyse interne. Ce travail conscient existe toutefois. Et, dans le cas de De Coster (mais diffère-t-il en ceci de tout autre écrivain ?), nous savons qu'il fut parfois douloureux (cfr Hanse, 1928 ; Trousson, 1990). Il n'est donc pas inintéressant d'examiner la genèse du style de la *Légende*, en se penchant sur les avant-textes, afin de voir par quelles étapes le travail d'écriture est passé : y a-t-il eu potentiellement d'autres

*Légendes d'Ulenspiegel*, et quel visage auraient présenté ces ouvrages qui ne nous sont pas parvenus ? Et plus particulièrement : les grands dispositifs mis en évidence par l'analyse interne ont-ils fait l'objet d'un soin particulier au cours de cette genèse<sup>2</sup> ? C'est à ces questions que nous tenterons de répondre dans les lignes qui suivent.

## 2. L'archaïsme : une préoccupation constante.

Charles De Coster découvre tôt certains des procédés qui lui serviront dans ses œuvres archaïsantes : c'est dès les premières années d'existence du cénacle littéraire des *Joyeux* — soit vers la fin des années 40 — que l'on trouve sous sa plume ces énumérations plaisantes qui fleurent bon leur Rabelais ou leur Marnix de Sainte-Aldegonde<sup>3</sup>, ces stiques brefs qui donneront leur nervosité aux pages de la *Légende d'Ulenspiegel*<sup>4</sup>, et les leitmotifs qui scanderont les pages des *Légendes flamandes*<sup>5</sup>.

Si ces procédés sont destinés à se retrouver dans l'*Ulenspiegel*, ils sont alors manipulés avec beaucoup moins de circonspection. À cette époque, en effet, le jeune écrivain semble en quête des archaïsmes les plus violents possibles : ses exercices mobilisent surtout des archaïsmes lexicaux assez conventionnels et, surtout, de commodes et caricaturales graphies anciennes<sup>6</sup>.

On constate aussi que De Coster n'a cessé de connaître des hésitations face à l'archaïsme. Toutefois, celles-ci ne sont pas dues aux critiques qui reprocheront à l'auteur les excès de ses *Légendes flamandes* (1858) et lui attacheront durablement une réputation de

---

<sup>2</sup> Nous ne reviendrons pas ici sur une série de problèmes méthodologiques, traités qu'ils sont dans notre travail de 1973 : comment identifier un archaïsme stylistique ? Comment ce dernier opère-t-il au moment de la lecture ? Comment classer ses structures, et ses fonctions potentielles ? Comment décrire son insertion dans l'œuvre ? De même, nous simplifions parfois ici certains faits linguistiques, mieux décrits en 1973.

<sup>3</sup> Cfr les *Archives des joyeux* (décrites chez Warmoes, 1959, nos 28-35), première année, 1847-1848, pp. 10-16.

<sup>4</sup> *Ibidem*, pp. 170-174.

<sup>5</sup> *Journal des joyeux*, 1848-1849, pp. 67-75.

<sup>6</sup> Cfr l'*Histoire véritable de la belle Marianne*, rédigée avant 1850 (Musée de la Littérature, Section des Mss., II, 6349) ; passages reproduits dans Hanse, 1959, p. 251 et Potvin, 1894, pp. 34-35.

pasticheur<sup>7</sup>. C'est en effet dès avant la publication de ces *Légendes* en volume qu'on le voit tâtonner. Non seulement les contes accusent pas mal de différences entre eux sur le plan de la langue, mais encore voit-on l'auteur corriger le style de ceux-ci, sans doute pour atteindre un hypothétique équilibre entre les textes : il vieillit sensiblement *Blanche, claire et candide*<sup>8</sup>, et modernise par contre les *Frères de la bonne trogne*. Cependant, De Coster n'est pas encore satisfait du résultat : une seconde édition des *Légendes flamandes*, en 1861<sup>9</sup>, portera la trace de nombreuses corrections visant souvent à atténuer l'archaïsme du recueil<sup>10</sup>.

Mais c'est l'examen de la genèse de la *Légende d'Ulenspiegel*, genèse dont on sait qu'elle a duré plus d'une dizaine d'années<sup>11</sup>, qui montre le mieux l'intensité de la réflexion de De Coster sur sa langue. L'auteur, en effet, ne cessera d'hésiter sur l'idéal archaïsant à atteindre. Ceci illustre bien la relation difficile qu'il avait avec l'écriture : on savait — et la récente biographie de Raymond Trousson (1990) l'a magistralement confirmé<sup>12</sup> — que Charles ne rédigeait pas avec aisance. L'archaïsme se présentait tout naturellement comme une réponse à ses questions : il constituait l'artifice à même de concilier un style travaillé avec les effets forts que recherchait notre romantique ; et la tendance à la redite et au rabâchage qui lui était si naturelle (voir notamment l'avis de Sosset, 1937, p. 16) trouvait un exutoire heureux dans un style épique et formulaire.

<sup>7</sup> [Émile Deschanel], *Variétés littéraires*, dans *L'indépendance belge*, n° 271, 28 septembre 1857, article devenu préface du recueil de 1858 et reproduit dans nombre d'éditions françaises des *Légendes* (cfr Warmoes, 1959, n°s 67, 69, 72, 73, 74). Deschanel ne fait cependant rien que reprendre, en la démarquant, la formule d'Eugène van Bommel ([E. van Bommel], compte rendu des *Frères de la bonne trogne* dans la *Revue trimestrielle*, t. III, 1856, n° 4, p. 402). *Les frères de la bonne trogne*, publiés en préoriginale dans l'*Uylenspiegel* (n°s 26-28 des 27 juillet, 3 et 10 août 1856), avaient été édités à part en 1856 (Bruxelles, Imprimerie Parent). Sur l'accueil réservé aux *Légendes*, voir Trousson, 1990, pp. 97-98, et J. Hanse, 1990.

<sup>8</sup> Cfr Hanse, 1959.

<sup>9</sup> Cfr Grisay, 1979, et l'édition critique des *Légendes flamandes* établie par J. Hanse (1990).

<sup>10</sup> Voir l'édition critique des *Légendes flamandes*.

<sup>11</sup> Cfr Hanse, 1928, pp. 143-148, introduction à l'édition définitive, pp. VIII-XVIII, van der Perre, 1935, pp. 6-8 et Trousson, 1990.

<sup>12</sup> « Se forger une langue (...) lui permettait de se surveiller, de réfréner ses intempérances de plume » (p. 85) ; cette langue est le « résultat d'un effort concerté pour vaincre sa prolixité naturelle » (p. 92).

L'examen de son travail stylistique est rendu possible par les documents accessibles, bien commentés par Joseph Hanse et ses élèves<sup>13</sup>, ainsi que par Jean Warmoes (1959). On dispose ainsi du texte prépublié de plusieurs chapitres<sup>14</sup>, de l'essentiel du manuscrit d'impression<sup>15</sup>, rendant compte de plusieurs états de la rédaction<sup>16</sup>, de plusieurs cahiers d'épreuves, ces épreuves sur lesquelles De Coster faisait d'assez libres corrections d'auteur<sup>17</sup>, et enfin de l'édition originale. Quoique passablement lacunaires — les préoriginales ne représentent que 6,5 % du volume du texte, les épreuves (45% du volume) ne sont corrigées que sur 8 pages, et l'on ne dispose pas de véritables brouillons —, ces documents permettent de se faire une idée des différentes attitudes que l'auteur a adoptées vis-à-vis de l'archaïsme.

### 3. Du neuf au vieux et du vieux au neuf : trois moments

Le mouvement très général de l'écriture archaïsante chez De Coster a déjà été décrit par Joseph Hanse<sup>18</sup>. Il suit trois phases bien distinctes. La première étape — des préoriginales au manuscrit —

<sup>13</sup> J. Hanse, à la p. XXVII de son édition définitive de l'*Ulenpiegel* (2<sup>e</sup> éd., 1966), nomme les étudiants qui, dans leur mémoire de fin d'études en philologie romane à l'Université de Louvain, ont préparé l'édition critique du texte correspondant au manuscrit d'impression : Madeleine Rutgeerts (I, 1-25), Roland Ballaux (I, 26-48), Pierre Duquenne (I, 49-68), Emmy Van Cauteren (I, 69-85), Herman Bellens (II et III, 1-5) et Josée Vandewijer (III, 6-28 !). J. Hanse avait bien voulu nous confier ces travaux.

<sup>14</sup> Seize fragments, correspondant aux chapitres 1, 6, 7, 9, 10, 15, 17, 18, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 32 du premier livre ont paru dans *Candide*, n<sup>os</sup> 6 (20 mai 1865, pp. 3-4), 7 (24 mai, p. 3), 8 (27 mai, p. 3) ; un autre, correspondant au chapitre I, 57, a paru auparavant dans l'*Ulenpiegel* du 18 février 1859.

<sup>15</sup> Château de Mariemont, cotes 29.622 à 625. Feuilletés reliés en quatre volumes et comprenant le texte qui correspond aux 302 premières pages de l'édition originale (soit jusqu'au chapitre III, 29). Le manuscrit est presque entièrement autographe, à l'exception des ff. 18-19 du vol. I, consistant en coupures corrigées de *Candide*, et des ff. III, 112-114 et IV, 46, 47, 54, d'une autre main.

<sup>16</sup> Certains passages sont une mise au net définitive, d'autres comportent de nombreuses corrections, ratures et hésitations.

<sup>17</sup> Premières épreuves, correspondant aux pages 297-304 de l'originale (collection particulière) ; doubles des premières épreuves, correspondant aux pages 81-88, 145-208, 281-304, 369-376, 385-408, 417-424, 441-448 (Bibliothèque royale) et aux pages 425-432 et 449-480 (Château de Mariemont) ; double des secondes épreuves, correspondant aux pages 297-300 (collection particulière) et 305-336 (Bibliothèque royale). Seules les premières épreuves (297-304) et le double des secondes (297-300) portent des corrections de la main de l'auteur.

<sup>18</sup> Hanse, 1928 et 1966.

montre un auteur apparemment hésitant, tantôt introduisant des archaïsmes, tantôt les supprimant. À la seconde — lors du travail sur le manuscrit —, on observe un vieillissement considérable de la langue. Et lors de la phase qui va du manuscrit aux épreuves, le mouvement s'inverse : le rajeunissement est systématique. Observons ces trois phases dans le détail.

Entre les passages rédigés avant la fin des années 50 et le manuscrit, on voit donc De Coster vieillir sa langue en certains endroits, mais la moderniser par ailleurs. Toutefois, ce double travail ne se fait pas au hasard : les ressources auxquelles De Coster renonce sont le plus souvent, on le verra, des archaïsmes graphiques ou des mots violemment archaïsants, tandis que le vieillissement s'opère grâce à des archaïsmes en puissance.

Le travail sur le manuscrit lui-même — deuxième étape — révèle une volonté systématique de vieillir le texte : substitution d'archaïsmes à des mots modernes, nombreuses suppressions d'articles, accentuation des diverses *pesées*, ou multiplication de termes qui, pris isolément, n'auraient pas de fonction archaïsante, mais qui acquièrent celle-ci par leur fréquence. Mais, à ce stade, on voit l'auteur hésiter souvent.

On peut ainsi citer quelques exemples d'introduction systématique d'archaïsmes violents à cette étape. Par exemple, le texte présente douze occurrences du verbe *pourtraire*, le plus souvent introduits lors de cette phase. « Où je portraitai » de la préoriginale (où la forme intervient sept fois, à côté d'une seule attestation de *pourtraire*) devient « où j'eus l'heur de pourtraire » au f. 212; au f. 215, *pourtraités* est corrigé en *pourtraits*. Autres exemples : en I, 80 et en III, 19<sup>19</sup>, les membres de phrase « continuant de jouer son jeu d'ivrogne » et « le pas inquiet de quelqu'un qui montait les escaliers » deviennent « un pas angoisseux montant les marches » et « continuant sa feintise ivrognaie » (ff. 333 et 465); *concoction* remplace *digestion* sur le manuscrit (I, 7), et *chapelets* cède la place à *patenôtres* (f. 598), *travailler* donne *besogner* (f. 581), *quérir* se substitue à *chercher* (I, 2), *dauber* remplace le *frotter* de la préoriginale (I, 9) ou corrige *frapper*.

<sup>19</sup> Nous citons *La Légende d'Ulenspiegel* d'après l'édition définitive procurée par J. Hanse, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 2<sup>e</sup> éd. rev., 1966. La mention en chiffres romains indique le livre, et celle en chiffres arabes le chapitre.

Mais c'est surtout le travail de la pesée qui est remarquable : *tomber* est ainsi corrigé plusieurs fois en *choir* sur le manuscrit. « En riant » y devient « se gaussant » (f. 163). Le terme *couvre-chef* qui, en soi, n'a rien pour attirer l'attention, est presque systématiquement convoqué pour corriger *chapeau*<sup>20</sup>.

Comme en contrepartie, on observe à ce stade certains allègements. Quelques archaïsmes lexicaux violents sont supprimés : le verbe *s'entredauber* du manuscrit (f. 38, où l'on a vu *dauber* s'introduire à plus d'une reprise) est remplacé par *se frapper* (I, 12); *cuidant* (f. 426A) est corrigé en *croyant* (II, 18); *céans*, qui avait déjà été corrigé une fois sur manuscrit (f. 571), l'est une nouvelle fois sur épreuves. *Souventes fois* disparaît à quatre reprises lors du passage du manuscrit à l'originale, en voyant d'ailleurs sa graphie se régulariser<sup>21</sup>. Le verbe *huïer*, qui revient dans l'œuvre à cinq reprises avec un sens propre à De Coster, n'est plus utilisé qu'à propos du vent. Dans deux cas où, sur le manuscrit, le sujet était une personne, il a été corrigé. Le verbe du f. 418 devient *chanter* (II, 8) et « vociféra, huïa et ulla » (f. 435) se réduit à « vociféra » (II, 15). Cette discrétion se porte même sur des termes peu archaïsants. C'est le cas de *marri*<sup>22</sup> : *marrie* et *marris* (ff. 341 et 462A) deviennent respectivement *navrée* et *fâchés* sur épreuves (I, 81 et II, 18). C'est aussi celui de maints adverbes en *-ment*, dont nous avons pu montrer qu'ils étaient extrêmement productifs : du manuscrit à l'originale, De Coster en supprime un certain nombre, comme « Et le roi héritera inquisitorialement » (f. 438, II, 15), « Il marmonnait ses patenôtres bien théologiquement » (f. 456, II, 18), « [Ils] marchaient à reculons pour six sols, papelardement » (f. 116, I, 36)<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> Mais le mot *chef* lui-même, qui apparaissait dans la préoriginale, n'apparaît plus dans le manuscrit ; on ne le trouve plus dans l'œuvre que dans des locutions figées du genre « branler le chef ».

<sup>21</sup> Sur le manuscrit, *souvent* a en un endroit (f. 518) laissé la place à *souventefois*.

<sup>22</sup> Qui était plus archaïsant à l'époque de De Coster qu'à la nôtre (cfr Klinkenberg, 1973, t. I, p. 229).

<sup>23</sup> L'analyse interne établissait que l'archaïsme et le flandricisme avaient partie liée dans le style de la *Légende* (cfr Klinkenberg, 1970, t. II, pp. 275-288). Il est remarquable que, dans son travail, De Coster semble réserver le même traitement à l'un et à l'autre. Sur le manuscrit, alors qu'il patine sa langue, il substitue aussi des noms flamands aux noms français (ex. : f. 463, *Bois-le-Duc* devient *s'Hertogen-Bosch*). Par contre, sur les épreuves – phase du travail où il rajeunit sa langue –, il lui arrive de rétablir la version française (*Bois-le-Duc* réapparaît en II, 18). On ne dispose cependant pas d'un nombre d'exemples suffisant pour assurer qu'il s'agit là d'une règle absolue (ainsi *Termonde*, corrigé en *Dendermonde* au f. 468, reste tel quel en II, 20).

À la troisième et dernière étape — entre le manuscrit et l'édition originale —, De Coster revient à un niveau d'archaïsme nettement plus discret. Il supprime ainsi de nombreux mots archaïsants, et met un soin tout particulier à moderniser leur graphie.

Cette modernisation ne s'exerce pas au hasard. Bon nombre de corrections vont en effet dans un sens qui est celui qu'indiquait l'analyse interne. De Coster traque en effet la disparate qui déparait les *Légendes flamandes* afin d'obtenir une langue plus homogène ; il supprime les archaïsmes non motivés (en faisant disparaître bon nombre d'hapax) et accentue nombre de pesées.

#### 4. Étude longitudinale de quelques ressources

Il est tentant d'illustrer ce mouvement général par une étude longitudinale, consistant à observer le traitement que l'auteur réserve à une même technique archaïsante au long de ces trois étapes.

Nos exemples seront choisis dans quelques catégories d'archaïsmes auxquels l'auteur a consacré un intérêt soutenu, mais qui jouent des rôles très différents dans la structure stylistique de l'œuvre : l'article, les adverbes (et spécialement les adverbes de négation), le pronom personnel sujet.

La manipulation de l'article dans la comparaison introduite par *comme* (une des grandes ressources stylistiques de la *Légende*), illustre parfaitement le double mouvement observé au cours des trois étapes. Souvent, cet article est réintroduit dans le dernier état du texte, après avoir été supprimé sur le manuscrit : « Comme un veau » de *Candide* devient « comme veau » au f. 22 avant de redevenir « l'enfant geignait comme un veau » au chapitre I, 7. Dans les 28 chapitres du Livre III existant à l'état manuscrit, dix articles ont été supprimés et sept ont été rétablis : dans cinq de ces sept cas, le rétablissement a eu lieu aux endroits précis où il y avait d'abord eu suppression.

Le cas des formes de la famille de *oncques*, également très parlant, permet en outre de souligner les nombreuses hésitations que connaît De Coster : un *oncques* disparaît entre *Candide* et le manuscrit. Si, sur le manuscrit, deux *oncques*, un *doncques*, et un *adoncques*

disparaissent purement et simplement (pendant que deux *oncques* sont remplacés par *jamais*), cinq autres adverbes sont remplacés par *oncques*, et un par *adoncques* : vieillissement relatif donc. Mais du manuscrit à l'originale, la modernisation est systématique : deux *oncques* sont éliminés, et trois sont corrigés en *jamais*, pendant que trois *adoncques* se volatilisent et que trois autres sont remplacés par *donc* ou *en conséquence*. Même conclusion enfin si l'on observe une autre grande caractéristique du style de De Coster : le jeu sur les adverbes de négation *pas* et *point*, qui nous avait permis de tester l'hypothèse de l'existence d'un archaïsme statistique (cfr Klinkenberg, 1970). À chaque étape de sa rédaction, comme d'ailleurs entre ses différentes œuvres, De Coster retravaille en effet leurs proportions. De la préoriginale au manuscrit, on le voit aller dans le sens d'un relatif équilibre. La proportion de *point* s'alourdit ensuite lors du travail sur le manuscrit (en même temps, d'ailleurs, que l'adverbe tend à disparaître purement et simplement, ce qui renforce encore l'archaïsme). Mais entre le manuscrit et l'originale, on observe une tendance, légère à vrai dire, au rétablissement de *pas*.

D'autres archaïsmes encore suivent la courbe, comme les interjections. L'alternance *ah/ha* (cette dernière forme était la seule qu'utilise Balzac dans ses *Contes drolatiques*) le montre : *Ah* de *Candide* (chap. VII) devient *Ha* sur le manuscrit (f. 57), puis redevient *Ah* dans le texte définitif (I, 18). Sur le manuscrit, De Coster supprime 9 fois *Ha*, mais, en dehors d'une correction en *las* (f. 382), ne le modifie jamais (ce qui le gêne est donc la simple présence de l'interjection, mais non la forme de celle-ci). Au stade suivant, la correction est généralisée : trois *Ha* sont éliminés, et 26 autres deviennent *Ah*<sup>24</sup>.

Mais la double manœuvre porte aussi sur des archaïsmes plus légers, comme la reduplication du sujet, apparaissant sous sa forme pleine dans une participiale et sous forme de pronom dans la principale, reduplication jugée archaïsante et emphatique par les grammaires contemporaines de De Coster. Sur son manuscrit, l'auteur corrige souvent sa phrase en ce sens : « Ce qu'entendant une vieille femme, qui vendait des chandelles dans l'église, elle leur jeta au visage les cendres de son réchaud » (f. 434). Mais à l'étape

<sup>24</sup> *Ho* suit le même mouvement (supprimé deux fois sur le ms., il devient trois fois *Oh* et une fois *Ah* dans le texte final), comme *Hé bien* (f. 443), rétabli en *Eh bien* (II, 16).

suivante, le sujet est supprimé dans la subordonnée : « Ce qu’entendant, une vieille femme (...) leur jeta » (II, 15, 201).

## 5. Cas de vieillissement et de modernisation systématiques

Comme on le pressent, le double mouvement n’aboutit pas à retrouver au terme de la rédaction la même répartition des faits qu’au point de départ : les archaïsmes qui réapparaissent ne sont pas toujours ceux que De Coster avaient d’abord sacrifiés. Certains sont véritablement traqués tout au long du travail tandis qu’à l’inverse, d’autres voient leur nombre croître. Il serait donc caricatural de se borner à décrire comme on l’a fait les trois phases du travail de Charles De Coster : il arrive souvent que ses corrections affectent, dans le même sens, un même type de procédé, à quelque stade de la rédaction qu’on les observe.

Commençons par les cas de modernisation systématique.

Le mouvement affecte la quasi-totalité des mots grammaticaux, dont on sait qu’ils sont violemment archaisants. Ainsi, *emmi*, dont on ne trouve que deux attestations dans le texte terminé, disparaît totalement dans les documents dont on dispose (f. 529), ou est remplacé par *en* entre le manuscrit et l’originale (du f. 377 au chapitre II, 1); *ès*, dont subsistent 11 occurrences (cet archaïsme, quoique plus « admissible » que d’autres parce que naturalisé dans notre état de langue grâce à sa survivance dans des locutions figées, est énergique lui aussi), est régulièrement abandonné à la même étape et remplacé par *aux* lorsqu’il a valeur locative (de f. 30 à I, 10 : « aux endroits »), par *dans les* (de f. 71 à I, 23 : « Dans les trous »), ou encore par *en* (« ès enfers » des ff. 191-192 devient « en enfer » en I, 51). *Parce que*, d’abord corrigé en *pour ce que* au f. 203, est finalement rétabli. *Ne*, au sens de *ni*, qui se trouvait dans le texte du placard de 1531 recopié par De Coster (f. 29), est finalement corrigé à l’étape ultime. Mais le processus de modernisation des mots grammaticaux avait déjà commencé avant le travail sur le manuscrit : *ainsi que*, dans le sens de *tandis que*, qui ouvrait un chapitre de la préoriginale, disparaît de la sorte.

Ce mouvement de modernisation systématique ne concerne cependant pas que les mots grammaticaux. Pensons au cas de *ensemblement*, qu’on ne retrouve qu’une fois dans la *Légende* (« Le

bruit que fait grande foule d'homme parlant ensemblement », I, 12) : cet *hapax* est le rescapé d'une traque systématique, qui s'est exercée sur le manuscrit (par exemple f. 309) puis de celui-ci à l'originale. *Tousseux*, dont sept exemplaires subsistent, a été laminé au cours de la rédaction : il disparaît à plusieurs reprises de la préoriginale au manuscrit, et de celui-ci à l'originale. Le verbe *occire* disparaît une fois sur le manuscrit, *trogne* est remplacé par *face* entre la préoriginale et le manuscrit (f. 51). Ce mouvement de suppression a aussi affecté nombre de locutions : « Brasser mélancolie », utilisé 14 fois dans le texte devait primitivement être beaucoup plus fréquent : il a en effet été corrigé trois fois lors du travail sur le manuscrit, et trois fois entre celui-ci et l'originale.

La modernisation n'affecte pas que les archaïsmes lexicaux. Certains archaïsmes par évocation se font aussi de plus en plus discrets au long du travail. C'est le cas de la subdivision de la page en paragraphes si brefs qu'ils font pour finir office de vers. S'il applique systématiquement ce procédé à ses *Légendes flamandes* (il peut affecter jusqu'à 90 % des paragraphes, selon le conte envisagé), De Coster va se montrer de plus en plus prudent au cours de sa rédaction de l'*Ulenspiegel*. Examinons ce paragraphe : « Soetkin et Katheline mirent au monde l'une un garçonnet, l'autre une fillette. Tous deux furent portés à baptême, comme fils et fille de Claes. Le fils de Soetkin fut nommé Hans et ne vécut point, la fille de Katheline fut nommée Nele et vint bien » (I, 15, p. 24). Si dans l'édition il est fait de trois phrases juxtaposées, dans *Candide* ce texte était divisé en quatre propositions constituant chacune un paragraphe. Et l'examen du manuscrit montre que les phrases isolées commencées par *et* étaient beaucoup plus nombreuses que dans l'édition.

Enfin, il faut noter que tout au long du travail De Coster actualise systématiquement ses graphies : la préposition *non-obstant* du manuscrit est régulièrement modernisée, lorsqu'elle ne disparaît pas au profit de *malgré* et de *quoique* (de même, *ce non-obstant* du f. 21 devient *nonobstant ce* en I, 7). À cet égard, il faut noter, à la suite de Hanse<sup>25</sup>, que l'intervention des typographes a eu pour effet de donner à la *Légende* un visage qui n'était pas tout à fait conforme à l'image que s'en faisait l'auteur. Ce qui se vérifie notamment pour l'orthographe : celle qu'ils ont utilisée contribue à maintenir le texte dans un état plus archaïsant que ne le souhaitait De Coster : alors

<sup>25</sup> Par exemple, éd. définitive, 1966, p. 457.

que ce dernier montre une nette tendance à utiliser les graphies modernes sur son manuscrit (*manège* et *protège* au f. 206, *privilèges* aux ff. 229-230, etc.), les compositeurs ont généralement unifié les graphies dans le sens conservateur : *manége, protége, privilèges...* (le phénomène touche encore d'autres formes, comme *roide* pour *raide*).

Au terme de ce processus systématique de modernisation, un très grand nombre d'archaïsmes morphologiques et graphiques ont donc disparu. Nombre d'archaïsmes lexicaux, au premier rang desquels les prépositions et conjonctions, se sont également raréfiés. Les archaïsmes qui subsistent sont surtout de syntaxe : antéposition de pronoms personnels atones, certaines ellipses d'article. Une catégorie particulière d'archaïsmes lexicaux énergiques, sur lesquels nous allons revenir, a également échappé à ces coupes claires. On s'approche donc ainsi de la répartition des traits obsolescents que décrit l'analyse interne.

Dans un mouvement inverse du premier, certains archaïsmes voient leur nombre se multiplier à chaque étape du travail.

C'est le cas de deux types d'archaïsmes qui semblent à première vue jouer en sens inverse, puisque les premiers semblent valoir par leur discrétion, et les seconds par leur caractère spectaculaire. Ce sont d'une part les archaïsmes par pesée, dont on a vu le rôle important qu'il jouaient dans la structure stylistique du texte, et d'autre part certains mots dont la fréquence dans le texte achevé est significativement plus élevée que les autres archaïsmes<sup>26</sup>. En fait, leurs fonctions ne sont pas contradictoires, mais complémentaires : comme on l'a vu, les premiers constituent une masse de traits qui ne sont guère qu'en puissance d'archaïsme, et que viennent authentifier les seconds.

Premier cas : les pesées. On observe qu'elles ne se voient pas toutes également renforcées au long du travail<sup>27</sup>, mais que l'auteur privilégie les techniques accentuant le caractère impressionniste du style.

---

<sup>26</sup> On sait que cette fréquence plus haute caractérise notamment le petit groupe des « archaïsmes délibérés », ou archaïsmes dont ni la forme ni le sens ne se rapprochent d'un mot connu du lecteur contemporain.

<sup>27</sup> Ainsi, aux diverses étapes du travail, l'auteur ne touche guère aux prépositions *en* et *dans*, dont l'alternance est cependant stylistiquement remarquable (cfr Klinkenberg, 1973, pp. 411-421).

On peut prendre l'exemple du remplacement des adverbes par des adjectifs appositionnels ayant fonction adverbiale, comme dans le célèbre « L'étoile a pleuré rose » de Rimbaud. Avant d'opter pour « Et ils califourchonnèrent allègres » (III, 18), l'auteur avait d'abord écrit « Ils califourchonnèrent allègrement » (f. 563); « Le soir allait tomber et avec lui la fraîcheur » devient sur manuscrit, et de manière beaucoup plus synthétique : « Le soir tombait frais » (f. 267).

Le renforcement s'observe aussi avec d'autres techniques produisant le même effet impressionniste : nombreux sont les endroits où l'artiste subordonne des propositions coordonnées, ou intègre les subordonnées à la principale, par exemple en les remplaçant par de simples adjectifs (ce qui, du coup, lui permet de supprimer des verbes comme *être*, *faire*, etc.) Ces techniques ont en commun d'unir fortement le procès principal et ses caractérisations : elles permettent d'estomper les relations chronologiques rigoureuses, ou même des liens de but ou de causalité, au profit d'une simultanéité brute ; elles solidarisent des procès que des propositions coordonnées auraient laissés plus indépendants.

La manipulation des formes en *-ant*, lesquelles avaient déjà frappé J. Hanse dans *Blanche, claire et candide* (Hanse, 1959 : 42), permet d'atteindre économiquement ce but, tout en mimant certains traits des textes en moyen français<sup>28</sup> (cfr Klinkenberg, 1973 : 372-383). On verra donc l'auteur multiplier ces formes, qui en viennent à remplir toutes les fonctions des subordonnées circonstancielles. Dans 25 cas, et le plus souvent sur manuscrit, l'auteur les substitue à des relatives qui apparaissaient à l'imparfait, au présent ou au passé défini (« Il éternuait comme quelqu'un qui sort de l'eau » devient « comme chien sortant de l'eau », f. 422B). Dans une vingtaine de cas, et toujours de préférence sur manuscrit, elles remplacent des circonstancielles introduites par *car* (« Car il craignait » devient « craignant la vengeance de l'échevin » au f. 267), par *comme* (« Comme le peuple s'assemblait » devient « Le populaire s'assemblant » au f. 269), ou par *quand* (« Quand la chandelle fut allumée » devient « La chandelle étant allumée » dans l'originale). Mais ce sont des propositions indépendantes (le plus fréquemment, mais non exclusivement, à l'imparfait) qu'elles

<sup>28</sup> Notons que sur ce point, De Coster est en avance sur son siècle. Il faut attendre la fin du XIX<sup>e</sup> et le début du XX<sup>e</sup> pour retrouver une nouvelle efflorescence de ces formes. Cfr. B. H. J. Weerenbeck, 1927.

viennent surtout remplacer : on observe le phénomène une soixantaine de fois (substitution qui, une fois de plus, se fait de préférence sur manuscrit) : « Et lui montra » de la préoriginale devient « lui montrant » au f. 217 ; « Il cherchait » devient « cherchant » sur le f. 248 ; « il était », au f. 167, est devenu « se trouvant » dans l'originale (I, 49). En quatre endroits, sur manuscrit, la forme en *-ant* se substitue aussi à l'infinitive : « Pour recruter des soldats » devient « recrutant des soldats » au f. 495, « sans sonner mot » devient « ne sonnait mot » au f. 522... La suppression de *en* devant les gérondifs (du genre « Et Nele pleurait le voyant ainsi », I, 84) constitue aussi une manière économique pour archaïser le texte sans l'obscurcir. On ne s'étonnera donc pas de voir l'auteur pratiquer à treize reprises cette suppression sur son manuscrit (la préposition n'est réintroduite qu'une fois au cours de la rédaction, mais entre *Candide* et le manuscrit)<sup>29</sup>.

Deuxième cas de renforcement de l'archaïsme : les corrections allant dans ce sens et qui ne sont pas corrigées par la suite portent souvent sur les traits que De Coster a choisi de faire apparaître avec une fréquence élevée. C'est le cas du mot *soudard*, qui apparaît dans la *Légende* non avec la connotation péjorative que ce mot a dans la langue contemporaine, mais avec le sens très général de « militaire ». Au chapitre III, 13, Ulenspiegel déclare, en parlant de lui-même : « Croyez-en votre humble soudard ». Or, l'auteur avait d'abord écrit *soldat*, corrigé sur manuscrit (f. 215). À quelques exceptions près<sup>30</sup>, toutes les autres occurrences du mot connaissent la même correction, qui peut aussi affecter le simple *homme*<sup>31</sup>. Autre exemple voisin, quoique moins vigoureusement archaïque,

<sup>29</sup> Notons aussi un autre phénomène allant dans le sens de la poétisation du récit : les débuts de chapitres s'ouvrent non sur des indications chronologiques précises, mais sur des indications météorologiques qui brouillent la temporalité historique (cfr Klinkenberg, t. II, pp. 42-49). De fait, au cours de son travail, De Coster fait disparaître presque toutes les précisions de date. Un des morceaux de papier collé composant le f. 424 (début de II, 11) recouvre une indication permettant, comme dans la source utilisée, de dater le sermon du moine Cornelis : « Le jour qu'il prêcha fut le 27 mars, le mercredi après la mi-carême ». Ailleurs, dans la phrase « Or le premier avril, en l'an quinze cent soixante-sept » (f. 469, début de II, 20), la mention de l'année a été supprimée.

<sup>30</sup> Par exemple au chapitre IV, 8, où il entre dans le slogan plusieurs fois répété « Parole de soldat, c'est parole d'or », ou dans III, 5, dans le membre de phrase où De Coster écrit, à propos des « soudards » du duc d'Albe : « Albe les nomme des soldats » (ce dernier mot était nécessaire pour donner toute sa vigueur à l'opposition).

<sup>31</sup> *Homme* (f. 215) est devenu *soudard* lors de la publication (I, 57).

avec l'expression « le populaire » pour « le peuple » (qui, en dépit de la thématique, n'apparaît pour ainsi dire pas en dehors de formules comme « la foule du peuple »). Apparaissant 44 fois, le terme « le populaire » peut être considéré comme une des « signatures » de De Coster. Et de fait, sur le manuscrit, il vient remplacer une série d'autres expressions, comme « le peuple », mais aussi « la foule », « tous ceux qui étaient là », etc. Parfois même, l'opération se complexifie : au f. 419 B, l'auteur corrige « le peuple » en « le populaire », puis en « tous ceux du populaire ».

Du côté des mots grammaticaux, l'analyse interne avait fait voir une certaine discrétion chez l'auteur, discrétion que vient de confirmer l'étude génétique. Mais les adverbes et les rares prépositions qui subsistent peuvent tenir le rôle d'embrayeurs d'obsolescence que jouent les archaïsmes délibérés : ainsi *derechef*, qu'on trouve une trentaine de fois dans le texte final, est introduit systématiquement, à toutes les étapes du travail (par exemple ff. 305, 534, 559, 611; il ne laisse la place à *de nouveau* que de manière erratique, à deux reprises seulement, de la préoriginale au manuscrit, et une seule fois entre ce dernier et l'originale).

Quelques traits syntaxiques sont également sélectionnés par De Coster dans le même rôle de révélateur d'archaïsme : on observe ainsi la suppression régulière des *de* dans les binômes : ainsi dans « Après de si longues et (de) si prudentes réflexions » (II, 11; f. 414 Bb).

On voit donc qu'on ne peut décrire le travail de l'auteur comme une série d'avancées et de reculs sur le chemin de l'archaïsme. C'est systématiquement que De Coster traque les archaïsmes violents ou caricaturaux dont il s'était servi dans ses premières œuvres. Mais il ne craint pas de renforcer la présence des archaïsmes légers, surtout lorsqu'ils servent la perception impressionniste des événements. Il entend aussi maîtriser la dispersion des traits archaïsants, en relevant la fréquence de ceux qu'il sélectionne avec sévérité.

## 6. La variété des traitements : une disparate ?

Une seconde raison interdit de concevoir le travail de De Coster comme mécanique. On voit en effet l'auteur hésiter en de nombreux endroits, et s'autoriser de grandes libertés avec les principes qu'il

semble s'être donnés. Mais s'agit-il là de disparate ? Avant de répondre, observons les faits.

Et commençons par noter que les hésitations se retrouvent dans toutes les catégories d'archaïsmes : archaïsmes de graphie, lexicaux, pesées sémantiques, archaïsmes par évocation.

Archaïsmes de graphie : là où le texte composé offre *très-passer*, en deux mots, le manuscrit, f. 629, portait *trépasser*. Mais à l'inverse, le chapitre III, 22 donne « tu vas trépasser de ce monde dans l'autre » (où le contexte rend sensible le sens de « passer ») alors que le manuscrit offrait « très passer ». Archaïsmes lexicaux : *bailler* remplace deux fois *donner* sur le manuscrit (et une fois *fournir* entre celui-ci et l'originale), mais, sur le même manuscrit, on observe deux corrections allant en sens inverse; par deux fois « petit bonhomme » et « petit homme » sont corrigés au profit de *bonhomme* (ff. 446 et 521), mais ce terme disparaît une fois entre la préoriginale et le manuscrit. Cette apparente inconstance se manifeste encore dans les plus légères pesées sémantiques. De Coster remplace volontiers, on le sait, *arriver* par *venir* (par exemple, « arrivèrent à Stockem », du f. 619, devient « Vinrent à Stockem », III, 27) ; mais *arriver* reste utilisé (I, 35), et *venir* peut être supprimé (par ex. f. 171). À la phase de la rédaction où l'auteur se montre le plus prodigue en archaïsmes (f. 70), on le voit moderniser « j'emène », utilisé au sens de « j'amène » dans la préoriginale... Archaïsmes par évocation enfin. On sait le rôle que jouent dans la structure narrative de la *Légende* les différents refrains qui soulignent l'action d'un personnage ou le retour d'un certain type de situation. Parmi ces refrains, le plus célèbre est sans doute « les cendres battent sur mon cœur » (qui, apparaissant une trentaine de fois sous des formes diverses, synthétise puissamment la double mission d'Ulenspiegel : libérer sa collectivité, et venger son père). Tout se passe comme si De Coster avait craint de faire revenir cette formule trop fréquemment. Ainsi, en un endroit du manuscrit, il hésite à deux reprises sur la place à lui assigner dans la phrase, puis, pour finir, la supprime<sup>32</sup> ; plus loin (f. 558, même passage), il l'abandonne une nouvelle fois. Même remarque pour le second refrain d'Ulenspiegel : « Se gaussant de sottise à pleine gueule » disparaît une fois sur

<sup>32</sup> « (Les cendres battirent sur la poitrine et il) Ulenspiegel dit : Vous aurez vengeance, cendres de Claes (qui battez sur mon cœur) » (f. 556 ; correspondant à III, 13).

manuscrit (f. 513, III, 8). Par contre, le refrain « le roi hérite », qui met l'accent sur les dimensions économiques de l'épopée, est régulièrement ajouté. L'examen attentif de l'écriture du manuscrit montre que, dans plusieurs cas (notamment aux chapitres III, 2, 4 et 5), on a affaire à une addition faite après coup, à la fin des paragraphes. D'autres corrections visent à obtenir l'effet de série, en régularisant la présentation de la formule : « Et il héritera de vos biens » (II, 15) semble avoir été ajouté sur manuscrit, avant d'être abrégé, comme « et le roi héritera inquisitoirement », dans le corps du paragraphe<sup>33</sup>.

Variété donc. Mais il ne s'agit pas ici de pure fantaisie. Toutes ces corrections semblent en effet obéir à une certaine logique que l'analyse interne mettrait en évidence. Elle tendait en effet à prouver que les traits archaïsants de l'œuvre, loin de constituer un amas anarchique d'éléments rapportés, constituait un véritable système, constitué avec un certain souci d'économie : tel mot archaïsant figure dans un binôme avec un synonyme moderne, telle formule de salutation voisine avec une formule connue, mais syntaxiquement apparentée, etc.

Le travail de De Coster montre ainsi un souci de laisser subsister une variété fonctionnelle. Car on aurait tort d'attribuer toutes les discordances du texte<sup>34</sup> à la rapidité de la composition de la *Légende*<sup>35</sup>. Elles sont au contraire strictement soumises à une règle de type contextuel : De Coster a voulu maintenir à chaque page un « taux d'archaïsme » équivalent, et s'est donc permis de varier sur les détails.

Cette variation a elle-même une fonction sémiotique : elle illustre, par un moyen purement technique, la thématique de la liberté. Comme le suggère la *Préface du hibou*, aux yeux de notre romantique, la liberté sera aussi linguistique ou ne sera pas...

Par ailleurs, l'analyse génétique montre l'auteur soucieux de lisser

---

<sup>33</sup> Même remarque pour le cri « Vive le Gueux », qui ponctue toute l'œuvre.

<sup>34</sup> « Ainsi m'ait Dieu » voisine avec « Ainsi m'aide Dieu », un mot flamand alterne avec sa traduction française, l'usage des majuscules et des minuscules varie dans les noms abstraits plus ou moins personnifiés, la typographie elle-même semble hésitante...

<sup>35</sup> Cfr Klinkenberg, 1973, t. II, pp. 235-236, et Hanse, *passim* dans l'édition définitive de *La Légende*.

les disparates qui lui apparaissaient comme non fonctionnelles<sup>36</sup>. À l'étape ultime, on le voit ainsi réduire le nombre des archaïsmes non motivés, en faisant disparaître un bon nombre d'hapax (lesquels deviennent rarissimes), comme aussi d'autres traits syntaxiques violemment archaïsants, ceux-ci ne subsistant guère que dans certains passages caractérisés par leur style formaliste — placards, proclamations, dépositions, prononcés de jugement... —, où ils sont motivés par le discours rapporté.

La recherche d'homogénéité n'obéit pas qu'à des mobiles linguistiques. Le traitement minutieux des refrains répond souvent à une fonction narrative évidente : en I, 7, l'auteur a supprimé par trois fois sur son manuscrit (f. 279) l'exclamation « Otez le feu », poussée par Soetkin (ainsi que la phrase justifiant ce cri : « Elle parlait ainsi par appréhension du bûcher qui est la punition des hérétiques »). Elle sera encore supprimée à quatre reprises en I, 73. Sans aucun doute, De Coster voulait réserver ce cri à la seule Katheline — ce sera une de ses « signatures » —, et garder ainsi toute leur force aux hurlements de la folle devant le bucher de Claes, en I, 73<sup>37</sup>.

Souci d'appliquer une couche homogène d'archaïsme à son texte, pour mieux lui donner la puissance d'une légende, désir d'illustrer par la forme la thématique de la liberté : si De Coster s'est donné des règles strictes, il aura toujours eu à cœur de les subordonner à ces exigences.

<sup>36</sup> L'analyse interne met aussi en lumière les techniques qui assurent l'intelligibilité de la langue de De Coster (archaïsmes stylistiques, mais aussi archaïsmes de civilisation et flandricismes). L'étude génétique montre que l'auteur était très conscient de l'importance de ces mécanismes, au premier rang desquels on mettra des différents types de glose. La première apparition du mot technique *Vierschare* (I, 70) est ainsi accompagnée d'une glose implicite ajoutée sur le manuscrit : « Sur les quatre bancs, autour du tilleul de justice » (f. 270).

<sup>37</sup> L'analyse génétique devra donc sortir du terrain proprement linguistique pour aborder des problèmes discursifs au sens large. Notons, à titre d'exemple, que de multiples corrections montrent chez De Coster le souci d'unifier l'œuvre sur le plan narratif. Dans les épisodes qui semblent d'abord n'être là que pour le divertissement du lecteur, il introduit des détails soulignant clairement le rapport entre les frasques du héros et sa mission. De sorte que de nombreux chapitres qui pourraient apparemment être détachés de l'ensemble revêtent une double signification : derrière leur sens immédiat et ludique se profile un sens lointain, en harmonie avec les thèmes profonds de l'œuvre.

## 7. Des sources au texte

Une autre manière d'étudier la genèse de l'archaïsme dans *La Légende d'Ulenspiegel* serait de comparer le texte avec ses sources, qui sont souvent des documents anciens authentiques : comment De Coster a-t-il manipulé les données linguistiques que lui fournissaient ceux-ci, lorsqu'il les suivait d'assez près ?

Les cas d'emprunt textuel ne sont toutefois pas si nombreux dans nos échantillons d'avant-texte que l'on puisse confirmer toutes les tendances décrites plus haut. Mais une chose est sûre : leur examen fait voir que l'auteur veut se tenir loin de tout pastiche et refuser, en même temps que les artifices orthographiques faciles, les mots les plus violemment obsolètes : la règle suivie ici est en effet la suppression pure et simple, ou au moins la traduction. Du côté de la syntaxe, les phrases très longues sont scindées, les prépositions — même celles dont la forme n'est pas étrange — sont modifiées lorsqu'elles n'ont pas la même fonction qu'aujourd'hui. Prudence également dans la manipulation des archaïsmes par évocation : ceux-ci sont le plus souvent conservés, mais subissent des corrections qui les rendent moins exotiques à nos yeux.

Un premier exemple de ces pratiques nous sera fourni par la reproduction du *Placard des Estats Généraux des provinces unies du Païs-Bas* (1581). Soit le passage suivant : « Et que les subjects ne sont pas creez de Dieu pour le Prince, afin d'obéyr a luy en tout ce qu'il luy plaist commander, soit selon Dieu ou contre Dieu, raisonnable ou desraisonnable, et pour luy servir comme esclaves. » Voici ce qu'il devient sous la plume de De Coster : « Il est notoire aussi que les sujets ne sont pas créés par Dieu pour l'usage du prince, pour lui être obéissants en tout ce qu'il commande, que ce soit chose pie ou impie, juste ou injuste, ni pour le servir comme des esclaves » (V, 8). On voit qu'une expression nouvelle « pie ou impie » est venue synthétiser « soit selon Dieu ou contre Dieu », ce qui permettait d'éviter une répétition tirant l'œil ; on voit aussi que la préposition *par* a remplacé *de*, que la phrase a été érigée en unité indépendante, par la dislocation de la période qu'offrait l'original, et que des articles et des pronoms personnels atones ont été introduits là où la langue moderne le réclamait.

Un autre exemple montrera le traitement que l'auteur réserve aux archaïsmes par évocation. Soit la reproduction du placard d'octobre 1531, contenant la longue énumération « imprimer ou escrire,

vendre, acheter, distribuer, lire, garder, tenir soubz luy ou recevoir, prescher, instruire, soustenir ou défendre, communiquer ou disputer, publiquement ou secretement, ou tenir conventicles ou assemblées des livres, escritures ou doctrines, ou aucunes dicelles, quont faict ou faire pourroyent ledict Martin Luther, Iohannes Wicleff... » On observe que cette séquence est drastiquement simplifiée dans la *Légende* : elle s'y réduit désormais à « d'imprimer, de lire, d'avoir ou de soutenir les écrits, livres ou doctrines de Martin Luther, de Joannes Wycleff » (I, 10). La simplification touche d'autres éléments du placard encore, comme la description de ses destinataires (le passage « Premier, que nul, de quelques nation, estat ou condition... » a été déplacé et est devenu « Que nul, de quelque état qu'il fût »...)<sup>38</sup>.

On peut formuler les mêmes remarques à propos du *De Bello belgico*, de Strada, source jusqu'ici inconnue de la *Légende*<sup>39</sup>. La comparaison de l'original et du texte de De Coster permet de voir ce dernier abaisser le niveau d'archaïsme : par exemple, la locution « donna aussitôt avis » (provenant de la chronique, p. 152) est remplacé par un équivalent plus contemporain (« fit aussitôt avertir »). Mais l'étude du traitement textuel de cette source, comme des autres, permet surtout de surprendre des préoccupations autres que linguistiques – narratives, par exemple –, montrant que le souci de l'archaïsme n'est pas mécanique chez l'auteur. Ainsi rend-il le récit plus vif en substituant le discours direct au style indirect de la chronique – ce qui constitue indéniablement une modernisation<sup>40</sup> –, mais obtient aussi cet effet de vivacité en disposant la matière en versets brefs introduits par des *et*, ce qui constitue cette fois un archaïsme par évocation que le texte de départ ne lui proposait pas.

<sup>38</sup> Notons que dans *Candide*, n° 6, p. 4, De Coster avait davantage condensé le texte : « Martin Luther ainsi que ceux de plusieurs hérétiques, nommés dans le placard » : périphrase qui permet d'économiser les noms des imprimeurs et des hérésiarques condamnés, noms que l'édition originale livre exhaustivement.

<sup>39</sup> *Histoire/ de la/ Guerre/ de/ Flandre,/ écrite en latin/ par/ Famianus Strada,/ de la compagnie de Iesvs ;/ Mise en français par P. DV-RIER*, Paris, Louis Billaine, MDCLXIV, deux décades en 4 vol. 8 x 14 de [96] + 449 (454) p., 579 (580) p., [128] + 497 (500) p., 579 (580) p., eaux-fortes h.-t. Cfr Klinkenberg, 1991.

<sup>40</sup> La substitution du discours direct à l'indirect est très fréquente à toutes les étapes de la rédaction. Quelquefois, De Coster va jusqu'à déplacer la description sur les lèvres de ses personnages (ainsi, en III, 28, la description des richesses d'Anvers, aux ff. 619-620, devient un monologue d'Ulenspiegel ; ce dernier décrit aussi pour Lamme, aux ff. 624-629, la taverne du Bas-Escaut et ses pensionnaires).

Références

- DE COSTER, Charles, 1966, *La légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandres et ailleurs*, édition définitive établie et présentée par Joseph Hanse, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 2<sup>e</sup> éd. rev., avec de nouvelles notes et variantes.
- DE COSTER, Charles, 1990, *Légendes flamandes*, édition critique, établie et présentée par J. Hanse, Bruxelles, Labor (= Archives du futur).
- GRISAY, A., 1979, « Notes sur la seconde édition des *Légendes flamandes* », dans *Le livre et l'estampe*, n° 25, pp. 51-55.
- KLINKENBERG, Jean-Marie, 1970, « La raréfaction de l'adverbe de négation *point* et ses conséquences stylistiques », dans *Cahiers de littérature et de linguistique appliquée*, n° 2, pp. 219-222.
- , 1972a, « Probleme des evokativen Archaismus », dans *Travaux de philologie d'Aix-la-Chapelle*, t. I, pp. 25-32.
- , 1972b, « Der evokative Archaismus », dans *Romanische Forschungen*, t. LXXXIV, n° 3, pp. 588-594 (en coll. avec H.-J. Lope).
- , 1973, *Style et archaïsme dans la Légende d'Ulenspiegel de Charles De Coster*, Bruxelles, Palais des Académies, 2 vol. de 425 + 358 p., pl. h.-t.
- , 1980, « Dans l'atelier de Charles De Coster. Écriture et universalité », dans *La pensée et les hommes*, t. XXIII, pp. 361-370.
- , 1985, *Charles De Coster*, Bruxelles, Labor (= Un livre, une œuvre).
- , 1991, « Une source inconnue de la *Légende d'Ulenspiegel* : le *De Bello belgico* de Famianus Strada », dans A. Soncini (éd.) *La Légende d'Ulenspiegel*, Actes du colloque de Bologne, Bologne, C.L.U.E.B.
- HANSE, Joseph, 1928, *Charles De Coster*, Bruxelles, Palais des Académies.
- 1959, « Charles De Coster et sa première légende flamande », dans *Les lettres romanes*, t. XIII, pp. 231-254.
- , 1966, « Avant-propos », dans Charles De Coster, *La Légende d'Ulenspiegel*, édition définitive, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 2<sup>e</sup> éd. rev., pp. VII-XXXIX.
- , 1969, « Archaïsme et poésie dans *La Légende d'Ulenspiegel* », dans *Cahiers des midis*, nos 25-26, pp. 2-6.
- , 1990, [« Si l'on regrette avec raison... »], Introduction à Charles De Coster, *Légendes flamandes*, édition critique, pp. 7-17.
- POTVIN, Charles, 1894, *Ch. De Coster. Sa biographie. Lettres à Élisa, publiées par ...*, Bruxelles, Weissenbruch.
- SOSSET, Léon-Louis, 1937, *Introduction à l'œuvre de Charles De Coster*, Bruxelles, Palais des Académies, Liège, Vaillant-Carmanne.
- TROUSSON, Raymond, 1990, *Charles De Coster ou la vie est un songe. Biographie*. Bruxelles, Labor (Archives du futur).
- VAN DER PERRE, P., 1935, *Les premières éditions de la « Légende d'Ulenspiegel » de Charles De Coster*, Bruxelles, chez l'auteur.
- WARMOES, Jean, 1959, Catalogue de l'exposition *Charles De Coster. Exposition organisée par le Musée de la littérature*, préface de Joseph Hanse, Bruxelles, Bibliothèque royale.
- WEERENBECK, B.H.J., 1927, *Participe présent et gérondif*, Nimègue, Paris.

## CHRONIQUE

### Élection

Le 14 novembre, M. Hubert Nyssen a été élu au siège que M. Alain Bosquet occupait parmi les membres étrangers (section littéraire).

### Séances publiques

Chaque année selon une tradition récente dont nos auditeurs souhaitent ardemment le maintien, une journée d'études sur la littérature française est organisée conjointement par l'Académie et l'Ambassade de France. Le 17 octobre 1998, avec le même succès que les journées précédentes, ont été réunis six érudits pour traiter de Chateaubriand. Trois orateurs venaient de France : MM. Marc Fumaroli, de l'Académie française ; Jean-Paul Clément, directeur de la Maison de Chateaubriand à la Vallée aux loups ; Pierre Riberette, président de la Société Chateaubriand et éditeur de la Correspondance. Les trois participants belges étaient MM. Roland Mortier, membre de notre Académie ; Georges Jacques, professeur à l'Université catholique de Louvain ; Tanguy Logé, professeur aux Facultés universitaires Saint-Louis de Bruxelles. Cinq de ces textes sont publiés dans le présent bulletin ; la sixième communication est représentée seulement, à notre grand regret, par un résumé.

Notre séance habituelle de fin d'année a eu lieu le 20 novembre devant de nombreux auditeurs. Elle était consacrée à notre compatriote Michel de Ghelderode, pour le centième anniversaire de sa naissance. Comme notre Académie compte parmi ses membres le spécialiste incontesté, M. Roland Beyen, elle ne pouvait trouver meilleur orateur pour parler du dramaturge. M<sup>me</sup> Jacqueline Blancart-Cassou, professeur émérite à l'Université de Paris XIII, a présenté le conteur, moins célèbre sans doute, mais fort important si l'on veut comprendre l'évolution et les thèmes de l'écrivain. Les deux communications sont publiées dans ce bulletin. Signalons ici que M<sup>me</sup> Blancart-Cassou a accepté de préfacier un ouvrage qui

paraîtra au début 1999 dans notre collection de poche et qui réunit deux recueils du conteur Ghelderode, *La halte catholique* et *L'homme sous l'uniforme*.

Le 29 juillet, l'Académie a été l'hôtesse du XXII<sup>e</sup> Congrès de linguistique et de philologie romanes, qui a souhaité tenir chez nous sa séance de clôture. Le discours d'accueil de notre secrétaire perpétuel est imprimé dans ce bulletin.

Le 29 octobre, à l'occasion d'Europalia, l'Académie a accueilli une table ronde sur la littérature tchèque actuelle.

### Séances mensuelles

On trouvera dans ce numéro le texte des communications présentées, dont trois sont des plaidoyers efficaces.

Le 12 septembre, M. Jacques De Decker a défendu contre un certain oubli Georges Rodenbach, desservi par le fait qu'il était trop peu belge sans être devenu assez français.

Le 10 octobre, M. Roland Mortier a montré que la correspondance entre Georges Marlow et Albert Mockel, récemment publiée, apporte des renseignements d'un grand intérêt sur l'œuvre, les activités et la personnalité de ces deux écrivains.

Le 14 novembre, M. Raymond Trousson a réhabilité de façon convaincante un mari que le renom de sa femme a rejeté dans l'ombre et que les commentateurs ont mésestimé : Charles-Emmanuel de Charrière.

Le 12 décembre, M. Guy Vaes, sous un titre piquant la curiosité, *Le vacillement des apparences*, a présenté un certain nombre de textes littéraires où apparaît l'étrange, qui ne se confond pas avec le fantastique.

### Lauréats de l'Académie pour 1998

Prix Félix Denayer : Marie Denis pour l'ensemble de son œuvre.

Prix Franz De Wever : Denys-Louis Colaux pour son recueil de poèmes *Le galop de l'hippocampe*.

Prix Georges Lockem : Olivier Coyette pour son recueil de poèmes manuscrit *Chiizuo Ku Dasai* (titre que l'Académie souhaite provisoire).

Grand prix de littérature française hors de France (Fondation Nessim Habif) :

Nancy Huston pour l'ensemble de son œuvre.

Prix Émile Polak : Hubert Antoine pour son recueil de poèmes manuscrit *La terre retournée*.

Prix Emmanuel Vossaert : Michel Brix pour son essai *Les déesses absentes. Vérité et simulacre dans l'œuvre de Gérard de Nerval*.

Prix Sander Pierron : Amélie Nothomb pour son roman *Mercury*.

Prix André Praga : Jean-Pierre Dopagne pour sa pièce *Un ami fidèle*.

Prix Albert Mockel : Fernand Verhesen pour l'ensemble de son œuvre poétique.

### Publications récentes de l'Académie

En décembre est sorti de presse le très gros livre (924 pages) de François Godfroid, *Aspects inconnus et méconnus de la contrefaçon en Belgique*. Grâce à une documentation personnelle sans équivalent (livres absents dans les bibliothèques, catalogues, prospectus, etc.), l'auteur a pu inventorier les productions d'une activité lucrative, mais alors tout à fait légale (jusqu'en 1852). L'histoire de la littérature, mais aussi celle des idées, des arts, de la politique, etc. trouvent dans ce répertoire et dans ses commentaires une documentation neuve et précise.

D'autre part, l'Académie a accepté de publier en coédition avec les Éditions Racine le *Yourcenar* de Michèle Goslar, biographie qui apporte du neuf sur un écrivain qui, par ses attaches avec la Belgique et surtout par son appartenance à l'Académie, présente pour nous un intérêt tout particulier.

### Activités des membres

Willy BAL a retrouvé une œuvre de jeunesse : la traduction en wallon d'*Aline* de Ramuz ; elle a été publiée dans la collection *MicRomania*. Les deux auteurs sont proches par la sensibilité, et le dialecte wallon rend fort bien le français du Vaudois et l'atmosphère du roman. Willy Bal a représenté l'Académie à la séance organisée le 12 décembre pour le centenaire de l'Association littéraire wallonne de Charleroi ; l'allocution qu'il y a prononcée est reproduite dans ce numéro. Sans doute est-ce la première fois qu'un texte en wallon paraît dans notre bulletin.

Henri BAUCHAU a reçu pour son *Antigone* le grand prix littéraire France-Wallonie-Bruxelles décerné par l'Association des écrivains de langue française.

À l'initiative de Jacques DE DECKER, la revue *Marginales* a été ressuscitée.

Paul DELSEMME a présenté une communication le 23 octobre au colloque organisé par le Centre de littérature belge de langue française (Université de Bologne) sur le thème *Massoneria e cultura : Les écrivains belges francs-maçons au XIX<sup>e</sup> siècle : des intellectuels engagés*. Son édition de *Gueule-Rouge* de Marius Renard (collection de poche de l'Académie) a été présentée par Albert Doppagne aux soirées des lettres de l'Association des écrivains belges (18 novembre).

Daniel DROIXHE a présidé la section *Histoire de la linguistique* au XXII<sup>e</sup> congrès de linguistique et de philologie romanes, qui s'est tenu à Bruxelles du 23 au 29 juillet.

Georges-Henri DUMONT a écrit le texte d'un volume in-4° superbement illustré sur les *Châteaux en Belgique*.

André GOOSSE a parlé, le dernier lundi de chaque mois, à la Tribune de l'Académie (radio, Musique 3). Au colloque organisé à Gourdon (Quercy) par l'Association des écrivains de langue française, il a présenté une communication sous le titre *Le français et les Belges : histoire de mille ans* (28 août). Il a fait des conférences sur la francophonie au Salon du Livre de Beyrouth et à l'Université du Saint-Esprit. Il a publié dans la *Revue de linguistique romane* une notice détaillée sur notre confrère décédé Louis Remacle. Il a prononcé des allocutions lors de la remise de *Mélanges* à Marc Wilmet (22 juillet) et pour accueillir au Palais des Académies la séance de clôture du XXII<sup>e</sup> congrès de linguistique et de philologie romanes (27 juillet) ; ces deux textes sont reproduits dans ce bulletin.

Claudine GOTHOT-MERSCH a participé, en tant que membre du comité scientifique, au deuxième Congrès international de critique génétique (Paris, 9-12 septembre). Elle a parlé de *La mythologie dans la construction de Salammbô* à l'Institut des hautes études de Belgique (4 novembre).

Lucien GUISSARD a dirigé un important ensemble intitulé *Le pari de la presse écrite. Des professionnels chrétiens s'interrogent* (Bayard/Centurion).

Claire LEJEUNE a été l'hôte de l'émission littéraire *Si j'ose écrire* à la radio (R. T. B. F. Hainaut) le 6 septembre.

Pierre MERTENS a ouvert les conférences des sciences philosophiques et religieuses, le 5 octobre, aux Facultés universitaires Saint-Louis en répondant à la question *L'engagement littéraire ne passe-t-il pas, aujourd'hui, par la fiction ?* Le 11 décembre, au Parlement des écrivains, réuni au Palais d'Egmont, il a prononcé un bel éloge de Salman Rushdie. Les actes de la *Rencontre internationale autour de Pierre Mertens* ont paru en deux volumes avec les sous-titres : *La littérature malgré tout* (Éd. Complexe) et *La vérité de la fiction* (Éd. de L'Ambedui).

Roland MORTIER, qui assurait la direction scientifique du colloque *L'écrivain voyageur : le pèlerinage littéraire* (Institut des hautes études de Belgique, 27-28

novembre), y a présenté une communication intitulée *Un Allemand découvre le Paris de 1850*.

Georges THINÈS a fait paraître aux Éditions La Lettre volée un livre inattendu sur *Laurel et Hardy ou les miroirs déformants*.

L'Ambassadeur de France a remis à Jean TORDEUR le 8 décembre les insignes d'officier de la Légion d'honneur.

Raymond TROUSSON a parlé de *Charles De Coster et la franc-maçonnerie* le 24 octobre au colloque *Massoneria e cultura* organisé par le centre d'études sur la littérature belge de langue française de l'Université de Bologne ; le 27 novembre sur *Jean-Jacques et les pèlerins* au colloque *L'écrivain voyageur : le pèlerinage littéraire* (Institut des hautes études de Belgique).

Marc WILMET, qui a reçu un beau recueil d'hommage (*La ligne claire : de la linguistique à la grammaire*) pour son soixantième anniversaire, a organisé à Bruxelles, du 23 au 29 juillet, le XXII<sup>e</sup> congrès de linguistique et de philologie romanes ; ce fut un succès : plus de cinq cents participants venus du monde entier. Au cours de ce congrès, Marc Wilmet fut élu président pour trois ans de la Société de linguistique romane. Il a publié une 2<sup>e</sup> édition, revue et augmentée, de sa *Grammaire critique du français ; De la grammaire des natures à la grammaire des fonctions*, dans les actes du congrès *Studi di linguistica francese in Italia*, (Brescia) ; *Essais de la typologie de la prédication*, dans *Prédication, assertion, information* (Uppsala) ; *La leçon de Guillaume : essai de réanalyse logique*, dans *L'hommage à André Joly* (Paris) ; *La peau de chagrin des Belges*, dans *Belgique toujours grande et belle* (Éditions Complexe). Il a fait diverses conférences et communications. Le livre collectif intitulé *Le français en Belgique*, dont il a assuré la direction (avec Jean-Marie Klinkenberg, Daniel Blampain et André Goosse), a reçu le prix pour l'éducation permanente de la Communauté française.

Liliane WOUTERS a parlé, le 24 octobre, de *David Scheinert* à l'hôtel de ville de Koekelberg ; le 16 novembre, d'*Une approche de la poésie* au théâtre de La Louvière. Le 7 novembre, elle a participé à une rencontre entre traducteurs à la Foire du livre d'Anvers. Un grand choix de ses poèmes est paru en traduction dans les revues serbes *Letopis Matice Srpske* et *Cahiers*, et dans les revues roumaines *Poesis* et *Discobolul*. Des poèmes inédits ont été publiés dans *Marginales*, *La Libre Belgique*, *Alternatives théâtrales* et dans *Belgique toujours grande et belle* (Éditions Complexe). Sa pièce *Charlotte ou la nuit mexicaine* a été éditée chez Peter Lang dans une traduction allemande d'Anne-Marie Glasheen. *Dagboek van een scriba* (*Journal du scribe*) est paru aux Éditions des Éperonniers dans une traduction néerlandaise de Frank de Crits.

## Ouvrages publiés par l'Académie

### Nouveautés

- Collections de poche 11,5 x 18. . . . . Chaque volume 385 FB
- GRAVIÈRE Caroline. — *Une Parisienne à Bruxelles*. Préface de Marianne Michaux. 123 p., 1998.
- RENARD Marius. — *Gueule-Rouge*. Préface et notes de Paul Delsemme. 379 p., 1998.
- SODENKAMP Andrée. — *Poèmes choisis*. Portrait par Carl Norac. Préface de Liliane Wouters. 266 p., 1998.
- THINÈS Georges. — *Les effigies*. Portrait par José-Willibald Michaux. Préface de Jean-Luc Wauthier. 279 p., 1998.

### Sous presse

- GODFROID François — *Aspects inconnus et méconnus de la contrefaçon en Belgique*, 924 p.
- En coédition avec les Éditions Racine :
- GOSLAR Michèle — *Yourcenar. Biographie*. 406 p.
- Collections de poche :
- GHELDERODE Michel de — *La halte catholique. L'homme sous l'uniforme*. Préface de Jacqueline Blancart-Cassou. 320 p.
- LILAR Suzanne — *Théâtre*. Portrait par Françoise Mallet-Joris. Préface de Colette Nys-Masure. 476 p.
- TROUSSON Raymond — *Petite histoire de l'Académie*. 224 p.
- VIVIER Robert — *Poèmes choisis*. Préface de Maurice Delcroix. 444 p.

## I. La vie de l'Académie

- Alphabet illustré de l'Académie.* [Notices sur les 154 membres belges et étrangers depuis la création de l'Académie.] 324 p. 20 x 30, 1995 ..... 1 500 FB
- Galerie des portraits.* Recueil des 89 notices biographiques et critiques publiées de 1928 à 1990 dans l'*Annuaire* par les membres de l'Académie. 5 vol., 350 à 500 p., 14 x 20, illustrés de portraits.
- Tome I, 1972 : Franz Ansel, Joseph Bastin, Julia Bastin, Alphonse Bayot, Charles Bernard, Giulio Bertoni, Émile Boisacq, Thomas Braun, Ferdinand Brunot, Ventura García Calderón, Joseph Calozet, Henry Carton de Wiart, Gustave Charlier, Jean Cocteau, Colette, Albert Counson, Léopold Courouble.
- Tome II, 1972 : Henri Davignon, Gabriele d'Annunzio, Eugenio de Castro, Louis Delattre, Anna de Noailles, Jules Destrée, Robert de Traz, Auguste Doutrepoint, Georges Doutrepoint, Hilaire Duesberg, Louis Dumont-Wilden, Georges Eekhoud, Max Elskamp, Servais Étienne, Jules Feller, George Garnir, Iwan Gilkin, Valère Gille.
- Tome III, 1972 : Albert Giraud, Edmond Glesener, Arnold Goffin, Albert Guislain, Jean Haust, Luc Hommel, Jakob Jud, Hubert Krains, Arthur Långfors, Henri Liebrecht, Maurice Maeterlinck, Georges Marlow, Albert Mockel, Édouard Montpetit, Pierre Nothomb, Kristoffer Nyrop, Louis Piérard, Charles Plisnier, Georges Rency.
- Tome IV, 1972 : Mario Roques, Jean-Jacques Salverda de Grave, Fernand Severin, Henri Simon, Paul Spaak, Hubert Stiernet, Lucien-Paul Thomas, Benjamin Vallotton, Émile van Arenbergh, Firmin van den Bosch, Jo van der Elst, Gustave Vanzype, Ernest Verlant, Francis Vielé-Griffin, Georges Virrès, Joseph Vrindts, Emmanuel Walberg, Brand Whitlock, Maurice Wilmotte, Benjamin Mather Woodbridge.
- Tome V, 1990 : Marthe Bibesco, Roger Bodart, Constant Burniaux, Lucien Christophe, Herman Closson, Fernand Desonay, Mircea Eliade, Marie Gevers, Robert Guiette, Adrien Jans, Géo Libbrecht, Jean Pommier, Paul-Henri Spaak, Edmond Vandercammen, Gustave Vanwelkenhuyzen.
- Chaque volume ..... 600 FB
- L'Académie royale de langue et de littérature françaises célèbre son 75<sup>e</sup> anniversaire. Trois quarts de siècle de lettres françaises en Belgique.* Catalogue de l'exposition à la Bibliothèque royale Albert I<sup>er</sup> rédigé par Jacques Detemmerman et Jean Lacroix. Avant-propos de Jean Tordeur. 328 p. 14,5 x 22, 1995 ..... 300 FB
- Annuaire de l'Académie.* 60 vol. 11,5 x 18, 1928-1995.
- Chaque volume ..... 250 FB
- Bulletin de l'Académie.* 76 tomes 16 x 24,5, 1922-1998.
- De 1922 à 1988, chaque fascicule ..... 275 FB
- À partir de 1989, chaque fascicule ..... 420 FB
- Abonnement annuel : 1 000 FB (Union européenne), 1 100 FB

(reste de l'Europe), 1 200 FB (reste du monde)	
En outre, la plupart des communications et articles publiés dans le <i>Bulletin</i> sont disponibles en tirés à part. Chacun . . . . .	100 FB
<i>Bulletin. Table générale des matières</i> , tomes I à XLVIII, 1922-1970, établie par René Fayt. 122 p. 16 x 24,5, 1972 . . . . .	250 FB
<i>Bulletin. Table générale des matières</i> , tomes XLIX à LXVIII, 1971-1990, établie par Jacques Detemmerman avec la collaboration d'Andrée Art et René Fayt. 64 p. 16 x 24,5, 1994 . . . . .	250 FB

## II. Anthologie

WOUTERS Liliane et BOSQUET Alain. — <i>Poésie francophone de Belgique</i> .	
Tome III (1903-1926) 475 p. 16 x 24,5, 1992 . . . . .	1200 FB
Tome IV (1928-1962) 303 p. 16 x 24,5, 1992 . . . . .	900 FB
Les tomes I et II (1804-1884) et (1885-1900), publiés par les Éditions Traces respectivement en 1985 et 1987, sont également en vente à l'Académie, au prix de 700 F le volume.	

## III. Bibliographie

<i>Bibliographie des écrivains français de Belgique</i> , 1881-1960. 5 vol. 16 x 24,5.	
Tome 1 (A-Des) établi par Jean-Marie Culot. VII-304 p., 1958 . .	700 FB
Tome 2 (Det-G) établi par René Fayt, Colette Prins, Jean Warmoes, sous la direction de Roger Brucher. XXXIX-217 p., 1966 . . . . .	700 FB
Tome 3 (H-L) établi par René Fayt, Colette Prins, Jeanne Blogie, sous la direction de Roger Brucher. XIX-307 p., 1968 . . . . .	700 FB
Tome 4 (M-N) établi par René Fayt, Colette Prins, Jeanne Blogie et Renée van de Sande, sous la direction de Roger Brucher. 374 p., 1972 . . . . .	700 FB
Tome 5 (O-Q) établi par Andrée Art, Jeanne Blogie, Roger Brucher, René Fayt, Colette Prins, Renée van de Sande (†), sous la direction de Jacques Detemmerman. 270 p., 1988 . . . . .	900 FB
BEYEN Roland. — <i>Bibliographie de Michel de Ghelderode</i> . 840 p. 16 x 24,5, 1987 . . . . .	1750 FB
CULOT Jean-Marie. — <i>Bibliographie d'Émile Verhaeren</i> . 156 p. 16 x 24,5, 1958 . . . . .	350 FB
DE SMEDT Raphaël. — <i>Bibliographie de Franz Hellens</i> . Extrait du tome 3 de la <i>Bibliographie des écrivains français de Belgique</i> . 36 p. 16 x 24,5, 1968 . . . . .	150 FB
LEQUEUX Charles. — « <i>La Jeune Belgique</i> » (et « <i>La Jeune revue littéraire</i> »). <i>Tables générales des matières</i> . Introduction par Joseph Hanse. 150 p. 16 x 24,5, 1964 . . . . .	400 FB
LEQUEUX Charles. — « <i>La Wallonie</i> ». <i>Table générale des matières</i> (juin 1886 à décembre 1892). 44 p. 16 x 24,5, 1961 . . . . .	250 FB

**IV. Études : littérature belge**

<i>1920-1995 : un espace-temps littéraire. 75 ans de littérature française en Belgique</i> , par Raymond Trousson, Jacques Cels, Jacques De Decker, Vincent Engel, André Goosse, Paul Delsemme. 199 p. 14 x 19,5, 1995 .....	550 FB
<i>Destrée le multiple</i> . Préface de Jean Tordeur. Textes de Raymond Trousson, Georges-Henri Dumont, Philippe Jones, Jacques Detemmerman. 303 p. 16 x 24,5, 1995 .....	900 FB
<i>Le centenaire de Maurice Maeterlinck</i> . [Discours et études de Carlo Bronne, Victor Larock, Edmée de La Rochefoucauld, Robert Vivier, Jean Cocteau, Jean Rostand, Georges Sion, Joseph Hanse, Henri Davignon, Gustave Vanwelkenhuyzen, Raymond Poulliart, Fernand Desonay, Marcel Thiry.] 314 p. 16 x 24,5, 1964 .....	700 FB
<i>Le centenaire d'Émile Verhaeren</i> . [Discours, textes et documents.] 89 p. 16 x 24,5, illustrations, 1956 .....	300 FB
BERG Christian. — <i>Jean de Boschère ou le mouvement de l'attente</i> . 372 p. 16 x 24,5, 1978 .....	750 FB
BERTIN Charles. — <i>Marcel Thiry</i> . 293 p. 16 x 24,5, 1997 .....	850 FB
BEYEN Roland. — <i>Michel de Ghelderode ou la hantise du masque</i> . Essai de biographie critique. 540 p. 16 x 24,5, 1971. Réimpressions 1972 et 1980 .....	900 FB
BODSON-THOMAS Annie. — <i>L'esthétique de Georges Rodenbach</i> . 208 p. 16 x 24,5, 1942 .....	450 FB
BRAET Herman. — <i>L'accueil fait au symbolisme en Belgique, 1885-1900</i> . 203 p. 16 x 24,5, 1967 .....	500 FB
CHAMPAGNE Paul. — <i>Nouvel essai sur Octave Pirmez</i> . I. <i>Sa vie</i> . 204 p. 14 x 20, 1952 .....	500 FB
CHARLIER Gustave. — <i>Le mouvement romantique en Belgique (1815-1850)</i> . II. <i>Vers un romantisme national</i> . 546 p. 16 x 24,5, 1948	900 FB
CHÂTELAIN Françoise. — <i>Une revue catholique au tournant du siècle : « Durendal ». 1894-1919</i> . 90 p. 16 x 24,5, 1983 .....	300 FB
CHRISTOPHE Lucien. — <i>Albert Giraud. Son œuvre et son temps</i> . 142 p. 14 x 20, 1960 .....	500 FB
DAVIGNON Henri. — <i>L'amitié de Max Elskamp et d'Albert Mockel</i> (lettres inédites). 76 p. 14 x 20, 1955 .....	350 FB
DAVIGNON Henri. — <i>Charles Van Lerberghe et ses amis</i> . 184 p. 16 x 24,5, 1952 .....	500 FB
DEFRENNE Madeleine. — <i>Odilon-Jean Périer</i> . 468 p. 16 x 24,5, 1957	800 FB
FRICKX Robert. — <i>Franz Hellens ou Le temps dépassé</i> . 450 p., 16 x 24,5, 1992 .....	1250 FB
GILLIS Anne-Marie. — <i>Edmond Breuché de la Croix</i> . 170 p. 14 x 20, 1957 .....	300 FB

GILSOUL Robert. — <i>Les influences anglo-saxonnes sur les lettres françaises de Belgique de 1850 à 1880</i> . 342 p. 16 x 24,5, 1953 ..	800 FB
GUILLAUME Jean. — <i>Essai sur la valeur exégétique du substantif dans les « Entrevisions » et « La chanson d'Ève » de Van Lerberghe</i> . 303 p. 16 x 24,5, 1956 .....	700 FB
GUILLAUME Jean. — <i>Le mot-thème dans l'exégèse de Van Lerberghe</i> . 108 p. 16 x 24,5, 1959 .....	400 FB
HALLIN-BERTIN Dominique. — <i>Le fantastique dans l'œuvre en prose de Marcel Thiry</i> . 226 p. 16 x 24,5, 1981 .....	750 FB
HANSE Joseph. — <i>Charles De Coster</i> . 331 p. 16 x 24,5, 1928. Réédition avec préface de Raymond Trousson, 1990 .....	1250 FB
KLINKENBERG Jean-Marie. — <i>Style et archaïsme dans la « Légende d'Ulenspiegel » de Charles De Coster</i> . 2 vol., 425 et 358 p. 16 x 24,5, 1973 .....	1200 FB
MAES Pierre. — <i>Georges Rodenbach (1855-1898)</i> . Ouvrage couronné par l'Académie française. 352 p. 14 x 20, 1952 .....	800 FB
MOULIN Jeanine. — <i>Fernand Crommelynck</i> . Textes inconnus et peu connus, étude critique et littéraire. 332 p., iconographie, 16 x 24,5, 1974 .....	1000 FB
MOULIN Jeanine. — <i>Fernand Crommelynck ou le théâtre du paroxysme</i> . 450 p. 16 x 24,5, 1978 .....	1000 FB
REICHERT Madeleine. — <i>Les sources allemandes des œuvres poétiques d'André Van Hasselt</i> . 248 p. 16 x 24,5, 1933 .....	600 FB
RUBES Jan. — <i>Edmond Vandercammen ou l'architecture du caché</i> . Essai d'analyse sémantique. 91 p. 16 x 24,5, 1984 .....	400 FB
SCHAEFFER Pierre-Jean. — <i>Jules Destrée</i> . Essai biographique. 420 p. 16 x 24,5, 1962 .....	700 FB
SKENAZI Cynthia. — <i>Marie Gevers et la nature</i> . 260 p. 16 x 24,5, 1983	600 FB
VANWELKENHUYZEN Gustave. — <i>Histoire d'un livre : « Un mâle » de Camille Lemonnier</i> . 162 p. 14 x 20, 1961 .....	500 FB
WILLAIME Élie. — <i>Fernand Severin. Le poète et son art</i> . 212 p. 14 x 20, 1941 .....	500 FB
WYNANT Marc. — <i>La genèse de « Meurtres » de Charles Plisnier</i> . 200 p. 16 x 24,5, 1978 .....	500 FB

## V. Études : littérature française

*Journées Baudelaire. Actes du colloque Namur-Bruxelles, 10-13 octobre 1967*. [Allocutions et communications de Carlo Bronne, Pierre Emmanuel, Marcel Thiry, Pierre Wigny, Albert Kies, Gyula Illyès, Robert Guiette, Roger Bodart, Marcel

Raymond, Claude Pichois, Jean Follain, Maurice-Jean Lefebve, Jean-Claude Renard, Claire Lejeune, Édith Mora, Max Milner, Jeanine Moulin, José Bergamin, Daniel Vouga, François Van Laere, Zbigniew Bienkowski, Francis Scarfe, Valentin Kataev, John Brown, Jean Vladislav, Georges-Emmanuel Clancier, Georges Poulet.] 248 p. 16 x 24,5, 1968 . . . . .	600 FB
<i>Pour le centenaire de Colette</i> , textes de Georges Sion, Françoise Mallet-Joris, Pierre Falize, Lucienne Desnoues et Carlo Bronne. 57 p. 16 x 24,5, avec un dessin de Jean-Jacques Gailliard, 1973 . . . .	350 FB
<i>Visages de Voltaire</i> . Textes de René Pomeau, Haydn Mason, Roland Mortier et Raymond Trousson. 63 p. 14 x 19,5, 1994 . . . . .	300 FB
ANGELET Christian. — <i>La poétique de Tristan Corbière</i> . 145 p. 16 x 24,5, 1961 . . . . .	400 FB
BUCHOLE Rosa. — <i>L'évolution poétique de Robert Desnos</i> . 238 p. 14 x 20, 1956 . . . . .	500 FB
DAVIGNON Henri. — <i>De la Princesse de Clèves à Thérèse Desqueyroux</i> . 237 p. 14 x 20, 1963 . . . . .	500 FB
DESONAY Fernand. — <i>Ronsard poète de l'amour</i> , 3 vol. 16 x 24,5. I. <i>Cassandra</i> . 282 p., 1953. Réimpression, 1965 . . . . . II. <i>De Marie à Genève</i> . 317 p., 1954. Réimpression, 1965 . . . . . III. <i>Du poète de cour au chancre d'Hélène</i> . 415 p., 1959 . . . . .	700 FB 700 FB 700 FB
DOUTREPONT Georges. — <i>Les proscrits du coup d'État du 2 décembre 1851 en Belgique</i> . 169 p. 16 x 24,5, 1938 . . . . .	450 FB
GODFROID François. — <i>Nouveau panorama de la contrefaçon belge</i> . 87 p. 16 x 24,5, 1986 . . . . .	350 FB
LATIN Danièle. — <i>Le « Voyage au bout de la nuit » de Céline : roman de la subversion et subversion du roman</i> . 500 p. 16 x 24,5, 1988 .	1500 FB
LEMAIRE Jacques. — <i>Les visions de la vie de Cour dans la littérature française de la fin de Moyen Âge</i> . 579 p. 16 x 24,5, 1994 . . . . .	1500 FB
MORTIER Roland. — <i>Le « Tableau littéraire de la France au XVIII<sup>e</sup> siècle »</i> . 145 p. 14 x 20, 1972 . . . . .	450 FB
MOULIGNEAU Geneviève. — <i>Madame de la Fayette, historienne ?</i> 349 p. 16 x 24,5, 1989 . . . . .	1250 FB
NOULET Émilie. — <i>Le premier visage de Rimbaud. Huit poèmes de jeunesse. Choix et commentaire</i> . 1953. 2 <sup>e</sup> édition, 335 p. 14 x 20, 1973 . . . . .	700 FB
PAQUOT Marcel. — <i>Les étrangers dans les divertissements de la Cour, de Beaujoyeux à Molière</i> . 224 p. 16 x 24,5, 1932 . . . . .	400 FB
PIELTAIN Paul. — <i>Le Cimetière marin de Paul Valéry</i> . Essai d'explication et commentaire. 324 p. 16 x 24,5, 1975 . . . . .	650 FB
REMACLE Madeleine. — <i>L'élément poétique dans « À la recherche du temps perdu » de Marcel Proust</i> . 213 p. 16 x 24,5, 1954 . . . . .	600 FB

SOREIL Arsène. — <i>Introduction à l'histoire de l'esthétique française</i> , 1930. Nouvelle édition revue, 152 p. 16 x 24,5, 1966 . . . . .	400 FB
TERRASSE Jean. — <i>Jean-Jacques Rousseau et la quête de l'âge d'or</i> . 319 p. 16 x 24,5, 1970 . . . . .	800 FB
THOMAS Lucien-Paul. — <i>Le vers moderne</i> . 274 p. 16 x 24,5, 1943 . .	700 FB
VANDEGANS André. — <i>Lamartine critique de Chateaubriand dans le « Cours familial de littérature »</i> . 89 p. 16 x 24,5, 1990 . . . . .	350 FB
VIVIER Robert. — <i>Et la poésie fut langage : Turol, Villon, Racine, Verlaine, Mallarmé</i> . 232 p. 14 x 20, 1954. Réimpression, 1970 . .	500 FB
VIVIER Robert. — <i>L'originalité de Baudelaire</i> . 1926. Réédition avec note de l'auteur, 1952. Réimpression, 1965, avec préface de Jacques Dubois. 301 p. 16 x 24,5, 1989 . . . . .	1250 FB 500 FB

## VI. Philologie et linguistique

BASSE COURT Claude de. — <i>Trage-comédie pastorale (1594)</i> , publiée avec une introduction et des notes par Gustave Charlier. 117 p. 16 x 24,5, 1931 . . . . .	260 FB
BRONCKART Marthe. — <i>Étude philologique sur la langue, le vocabulaire et le style du chroniqueur Jean de Haynin</i> . 306 p. 16 x 24,5, 1935 . . . . .	800 FB
HAUST Jean. — <i>Médecinaire liégeois du XIII<sup>e</sup> siècle et médecin namurois du XV<sup>e</sup></i> (manuscrits 815 et 2769 de Darmstadt). 215 p. 16 x 24,5, 1942 . . . . .	500 FB
POHL Jacques. — <i>Témoignages sur la syntaxe du verbe dans quelques parlers français de Belgique</i> . 248 p. 16 x 24,5, 1962 . . . . .	600FB
RENCHON Hector. — <i>Études de syntaxe descriptive</i> . 2 vol. 16 x 24,5. Tome I : <i>La conjonction « si » et l'emploi des formes verbales</i> . 200 p., 1967. Réimpression, 1969 . . . . .	600 FB
Tome II : <i>La syntaxe de l'interrogation</i> . 284 p., 1967. Réimpression, 1969 . . . . .	660 FB
RUELLE Pierre. — <i>Le vocabulaire professionnel du houilleur borain</i> . 1953. 2 <sup>e</sup> édition, 213 p. 16 x 24,5, 1981 . . . . .	460 FB
THIRY Claude. — <i>Le Jeu de l'étoile du manuscrit de Cornillon</i> . 170 p. 16 x 24,5, 1980 . . . . .	400 FB
WARNANT Léon. — <i>La culture en Hesbaye liégeoise</i> . 255 p. 16 x 24,5, 1949 . . . . .	600 FB

## VII. Œuvres

BOUMAL Louis. — <i>Œuvres</i> publiées par Lucien Christophe et Marcel Paquot. 211 p. 14 x 20, 1939 . . . . .	400 FB
---	--------

CHAINAYE Hector. — <i>L'âme des choses</i> . Réédition. 189 p. 14 x 20, 1935 .....	400 FB
DE REUL Xavier. — <i>Le roman d'un géologue</i> . Réédition. Préface de Gustave Charlier et introduction de Marie Gevers. 292 p. 14 x 20, 1958 .....	400 FB
DE SPRIMONT Charles. — <i>La rose et l'épée</i> . Réédition. 126 p. 14 x 20, 1936 .....	400 FB
DESTRÉE Jules. — <i>Journal 1882-1887</i> . Texte établi, présenté et annoté par Raymond Trousson. 439 p. 16 x 24,5, 1995 .....	900 FB
ELSKAMP Max et BOSSCHÈRE Jean de. — <i>Correspondance</i> . Introduction et notes de Robert Guiette. 64 p. 14 x 20, 1963 ....	250 FB
FONTAINAS André. — <i>Œuvres</i> , publiées par Marguerite Bervoets. 238 p. 16 x 24,5, 1949 .....	400 FB
GIRAUD Albert. — <i>Critique littéraire</i> . Réédition. 187 p. 14 x 20, 1951	500 FB
HEUSY Paul. — <i>Un coin de la vie de misère</i> . Réédition. 167 p. 14 x 20, 1942 .....	400 FB
JAMMES Francis et BRAUN Thomas. — <i>Correspondance (1898-1937)</i> . Texte établi et présenté par Daniel Laroche. Introduction de Benoît Braun. 238 p. 16 x 24,5, 1972 .....	600 FB
LECOQC Albert. — <i>Œuvre poétique</i> . Avant-propos de Robert Silvercruys. Images d'Auguste Donnay. Avec des textes inédits. 336 p. 16 x 24,5, 1966 .....	700 FB
MARET François. — <i>Il y avait une fois</i> . 116 p. 14 x 20, 1943 .....	300 FB
MOCKEL Albert. — <i>Esthétique du symbolisme</i> . Précédé d'une étude par Michel Otten. 256 p. 16 x 24,5, 1962 .....	600 FB
PICARD Edmond. — <i>L'Amiral</i> . Réédition. 95 p. 14 x 20, 1939 .....	300 FB
PIRMEZ Octave. — <i>Jours de solitude</i> . Réédition. 351 p. 14 x 20, 1932	600 FB
REIDER Paul. — <i>Mademoiselle Vallantin</i> . Réédition. Introduction par Gustave Vanwelkenhuyzen. 216 p. 14 x 20, 1959 .....	450 FB
ROBIN Eugène. — <i>Impressions littéraires</i> . Introduction par Gustave Charlier. 212 p. 14 x 20, 1957 .....	450 FB
SANVIC Romain. — <i>Trois adaptations de Shakespeare : Mesure pour mesure. Le roi Lear. La tempête</i> . Introduction et notices de Georges Sion. 382 p. 16 x 24,5, 1967 .....	450 FB
SEVERIN Fernand. — <i>Lettres à un jeune poète</i> , publiées et commentées par Léon Kochnitzky. 132 p. 14 x 20, 1960 .....	400 FB
THIRY Marcel. — <i>Œuvres poétiques complètes</i> . Avertissement de Charles Bertin. Introduction de Bernard Delvaille. Corrections et variantes établies par Christian Delcourt. Trois vol. de 376, 441 et 555 p. 14 x 19,5, 1997.	
Chaque volume .....	450 FB

VANDRUNEN James. — <i>En pays wallon</i> . Réédition. 241 p. 14 x 20, 1935 .....	450 FB
VANZYPE Gustave. — <i>Itinéraires et portraits</i> . Introduction par Gustave Vanwelkenhuyzen. 184 p. 14 x 20, 1969 .....	500 FB
VIVIER Robert. — <i>Traditore... Essai de mise en vers français de poèmes occitans, italiens, espagnols, roumains, polonais et russes de diverses époques</i> . 285 p. 16 x 24,5, 1960 .....	500 FB

### VIII. Collections de poche, 11,5 x 18

#### Romans et nouvelles

HELLENS Franz. — <i>Bass-Bassina-Boulou</i> . Préface de Robert Frickx. 274 p., 1992 .....	385 FB
HEUSY Paul. — <i>Gens des rues</i> . Préface et notes de Paul Delsemme. 254 p., 1994 .....	385 FB
NIZET Henry. — <i>Les Béotiens</i> (1885). Préface de Raymond Trousson. 301 p., 1993 .....	385 FB
PLISNIER Charles. — <i>Figures détruites</i> . Préface de Charles Bertin. 327 p., 1994 .....	385 FB
THIRY Marcel. — <i>Passage à Kiew</i> . Roman. Préface de Dominique Hallin-Bertin. 184 p., 1990 .....	385 FB

#### Souvenirs

DE BOCK Paul-Aloïse. — <i>Le sucre filé</i> . Préface de Jacques De Decker. 245 p., 1994 .....	385 FB
LEMONNIER Camille. — <i>Une vie d'écrivain</i> . Préface et notes de Georges-Henri Dumont. 298 p., 1994 .....	385 FB

#### Études

DELBART Anne-Rosine. — <i>Charles Bertin, une œuvre de haut solitude</i> . 304 p., 1993 .....	385 FB
TROUSSON Raymond. — <i>L'affaire de Coster-Van Sprang</i> . Dossier. 165 p., 1990 .....	385 FB

#### Poésie

KAMMANS Louis-Philippe. — <i>Poèmes choisis</i> . Portrait par Alain Bosquet. Préface de Jeanine Moulin. 184 p., 1992 .....	385 FB
KEGELS Anne-Marie. — <i>Poèmes choisis</i> . Portrait par André Schmitz. Préface de Guy Goffette. 172 p., 1990 .....	385 FB

MOGIN Jean. — <i>Poèmes choisis</i> . Portrait par Jean Tordeur. Préface de Michel Ducobu. 205 p., 1995 .....	385 FB
SCHEINERT David. — <i>Poèmes choisis</i> . Portrait par Liliane Wouters. Préface de Jacques-Gérard Linze. 284 p., 1995 .....	385 FB

### Théâtre

HELLENS Franz. — <i>Notes prises d'une lucarne. Petit théâtre aux chandelles</i> . Préface de Robert Frickx. 304 p., 1992 .....	385 FB
SOU MAGNE Henry. — <i>L'autre messie. Madame Marie</i> . Préface de Georges Sion. 256 p., 1990 .....	385 FB
VAN LERBERGHE Charles. — <i>Pan. Les flaireurs</i> . Préface de Robert Van Nuffel. Introduction de Georges Sion. 168 p., 1992 .....	385 FB

### Livres épuisés

- BAYOT Alphonse : *Le Poème moral*.
- BRUCHER Roger : *Maurice Maeterlinck, l'œuvre et son audience* (Bibliographie).
- CHARLIER Gustave : *Le mouvement romantique en Belgique (1815-1850)*. Tome I. *La bataille romantique*.
- COMPÈRE Gaston : *Le théâtre de Maurice Maeterlinck*.
- DELBUILLE Maurice : *Sur la genèse de la Chanson de Roland*.
- DONEUX Guy : *Maurice Maeterlinck. Une poésie. Une sagesse. Un homme*.
- DOUTREPONT Georges : *La littérature et les médecins de France*.
- DUBOIS Jacques : *Les romanciers français de l'instantané au XIX<sup>e</sup> siècle*.
- ÉTIENNE Servais : *Les sources de « Bug-Jargal »*.
- FRANÇOIS Simone : *Le dandysme et Marcel Proust (de Brummel au baron de Charlus)*.
- GILSOUL Robert : *La théorie de l'Art pour l'Art chez les écrivains belges de 1830 à nos jours*.
- GUILLAUME Jean : *La poésie de Van Lerberghe*.
- GUILLAUME Jean : *« Les Chimères » de Nerval*.
- HOUSSA Nicole : *Le souci de l'expression chez Colette*.
- LEJEUNE Rita : *Renaut de Beaujeu. Le lai d'Ignaure ou Lai du prisonnier*.
- LEMONNIER Camille : *Paysages de Belgique*.
- MICHEL Louis : *Les légendes épiques carolingiennes dans l'œuvre de Jean d'Outremeuse*.
- REMACLE Louis : *Le parler de La Gleize*.
- SOSSET Léon-Louis : *Introduction à l'œuvre de Charles De Coster*.

VANWELKENHUYZEN Gustave : *L'influence du naturalisme français en Belgique.*

VERMEULEN François : *Edmond Picard et le réveil des lettres belges (1881-1898).*

WILMOTTE Maurice : *Les origines du roman en France.*

Les ouvrages figurant dans ce catalogue ainsi que les textes publiés dans le *Bulletin* peuvent être obtenus par commande écrite ou téléphonique à l'Académie royale de langue et de littérature françaises — Palais des Académies, rue Ducale, 1, 1000 Bruxelles.

Tél. : 02/550.22.74 ou 550.22.77. Fax : 02/550.22.75.

C.C.P. : 000-1311848-20 du Patrimoine de l'Académie, Bruxelles.

## Table des matières

### Tome LXXVI - Année 1998

#### CEUX QUI NOUS QUITTENT

<b>Robert Frickx</b> par M. André Goosse .....	5
<b>Alain Bosquet</b> par M. Philippe Jones .....	11
<b>Julien Green</b> par M. André Goosse .....	289
<b>Jeanine Moulin</b> Par M. Philippe Jones .....	293

#### SÉANCES PUBLIQUES

##### Séance publique du 24 janvier 1998

##### Réception de MM. Jacques De Decker et Michel del Castillo

Discours de M. Jean Tordeur .....	13
Discours de M. Jacques De Decker .....	24
Discours de M. Pierre Mertens .....	37
Discours de M. Michel del Castillo .....	56

##### Séance publique du 6 juin 1998

##### Réception de M. Guy Vaes et de M<sup>me</sup> Claire Lejeune

Discours de M. Jacques De Decker .....	69
Discours de M. Guy Vaes .....	79
Discours de M <sup>me</sup> Liliane Wouters .....	89
Discours de M <sup>me</sup> Claire Lejeune .....	99

##### Séance publique du 23 février 1998

##### Les lauréats de l'Académie en 1997 et les publications 1998

Discours de M. André Goosse .....	113
Discours de M. Jean Tordeur .....	125

##### Journée Robert Goffin (Wavre, le 21 mai 1998)

<i>Le jazz de Robert Goffin</i> par M. Marc Moulin .....	139
<i>Robert Goffin, un personnage</i> par M. Fernand Verhesen ...	151
<i>Le souvenir de Robert Goffin</i> par M. André Goosse .....	155

##### Journée Chateaubriand, 17 octobre 1998

##### Chateaubriand, fils rebelle des Lumières

par M. Tanguy Logé .....	297
--------------------------	-----

##### L'art du portrait dans les *Mémoires d'Outre-tombe*

par M. Roland Mortier .....	307
-----------------------------	-----

##### Chateaubriand et les arts

par M. Marc Fumaroli .....	319
----------------------------	-----

##### Les titres de Chateaubriand comme emblèmes d'un destin

par M. Georges Jacques .....	353
------------------------------	-----

##### Chateaubriand et les Cent-Jours : pensée et action

par M. Jean-Paul Clément .....	365
--------------------------------	-----

##### Chateaubriand journaliste (résumé)

par M. Pierre Riberette .....	381
-------------------------------	-----

**Séance publique du 28 novembre 1998 :**  
**Pour le centenaire de Michel de Ghelderode**  
**Le conteur. Un merveilleux jadis, un amer aujourd'hui**  
 par M<sup>me</sup> Jacqueline Blancart-Cassou ..... 385  
**Le dramaturge : de l'interdit à la ghelderodite**  
 par M. Roland Beyen ..... 403

**SÉANCES MENSUELLES**

**Hugo ou le romantisme de l'obscur**  
 Communication de M. Roland Mortier à la séance  
 mensuelle du 10 janvier 1998 ..... 157  
**Comme vient un voleur dans la nuit (peur, stupeur, poèmes)**  
 Communication de M<sup>me</sup> Liliane Wouters à la séance  
 mensuelle du 14 février 1998 ..... 173  
**L'Antiquité encore et toujours**  
 Communication du R. P. Lucien Guissard à la séance  
 mensuelle du 14 mars 1998 ..... 187  
**Michel de Ghelderode et l'Académie**  
 Communication de M. Roland Beyen à la séance  
 mensuelle du 4 avril 1998 ..... 195  
**À la lisière des mots : traduire un poème ?**  
 Communication de M. Fernand Verhesen à la séance  
 mensuelle du 13 juin 1998 ..... 217  
**Georges Rodenbach : cent ans de belgitude**  
 Communication de M. Jacques De Decker à la séance  
 mensuelle du 12 septembre 1998 ..... 433  
**Pour saluer Marlow**  
 Communication de M. Roland Mortier à la séance  
 mensuelle du 10 octobre 1998 ..... 449  
**Portrait d'un époux dans l'ombre : Charles-Emmanuel de Charrière**  
 Communication de M. Raymond Trousson à la séance  
 mensuelle du 14 novembre 1998 ..... 459  
**Le vacillement des apparences**  
 Communication de M. Guy Vaes à la séance  
 mensuelle du 12 décembre 1998 ..... 487

**ALLOCUTIONS**

**Pour et autour de Marc Wilmet**  
 Allocutions de M. André Goosse ..... 505  
**Le centenaire de l'Association littéraire wallonne de Charleroi**  
 Allocution de M. Willy Bal ..... 515

**TEXTES**

**Max Waller et Camille Lemonnier. À propos de quelques lettres**  
 par M. Émile Van Balberghe et M<sup>me</sup> Catherine Gravet ..... 233  
**Archaïsmes et variantes. Étude génétique du travail d'écriture**  
**dans la Légende d'Ulenspiegel de Charles De Coster**  
 par M. Jean-Marie Klinkenberg ..... 519

**CHRONIQUE**

Message à l'Académie française ..... 265  
Élections ..... 265 et 543  
Séances publiques ..... 266 et 543  
Séances mensuelles ..... 267 et 544  
Lauréats de l'Académie pour 1998 ..... 544  
Publications récentes de l'Académie ..... 267 et 545  
Activités des membres ..... 268 et 545

**Ouvrages publiés par l'Académie** ..... 273 et 549  
**Table des matières** ..... 561