

ROBERT FERRIEUX

*2e Petite anthologie
commentée de la
littérature
autobiographique
en France*

De Saint Augustin à Saint-Exupéry



Association Récits de Vie

*2e Petite anthologie
commentée de la
littérature
autobiographique
en France*

Du même auteur

- En collaboration avec Gerald Lester, *Chez les Dupré*, Londres, Oxford University Press, 1964 (96 p), ré-éd : Stockholm, Svenska Bokförlaget, Alb. Bonniers boktryckeri, 1967, ré-éd : Amsterdam, Wolters-Noordhoff nv, 1970.
- En collaboration avec Gerald Lester et Pamela Symonds, *Gérard Vernier*, Londres, Oxford University Press, 1965 (64 p), *Voyage en scooter*, Londres, Oxford University Press, 1966 (80 p)
- En collaboration avec Gerald Lester, 99 programmes de 30 minutes de télévision scolaire pour ATV (2e chaîne TV), Londres, 1963/64/65.
- *Roman et Poésie en Angleterre au XIXe siècle*, ouvrage collectif, co-auteur (chapitre de conclusion) sous la coordination d'Odile Boucher-Rivalain, Paris, Ellipses, 1999 (192 p).
- *La Littérature autobiographique en Grande-Bretagne et en Irlande*, ouvrage collectif, co-auteur principal et coordinateur, Paris, Ellipses, 2001 (384 p).
- *De l'Autobiographie Littéraire* (essai), Perpignan, Association « Récits de Vie », 2002 (94 p).
- *Petite Anthologie commentée de la Littérature autobiographique française*, Perpignan, Association « Récits de Vie », 2003 (73 p).
- *Réponses à 7 questions concernant le genre autobiographique*, Perpignan, *Plaisir d'écrire n° 44 bis*, Association « Récits de Vie », 2006.
- En anglais : *A Tale of Saint-Nazaire*, Life in Roussillon, Perpignan, Anglophone-direct, avril 2007, (14 p).
- Nombreux textes ou articles publiés dans la presse ou différentes revues sur des sujets de société ou/et culturels (musicaux et littéraires).
- Publications autobiographiques régulières dans la Revue *Plaisir d'Écrire* de l'Association « Récits de Vie ».
- « Alfred, Lord Tennyson », chapitre dans *Guide de la littérature anglaise*, ouvrage collectif coordonné par Jean Pouvelle, Paris, Ellipses, 2008.
- En préparation : *3e Petite Anthologie commentée de la littérature autobiographique en France*.
- En préparation : traduction de l'anglais : Matilda Mench, *Life on the Line*, The heroic story of Vicki Moore, Liverpool, The Bluecoat Press, 2007, (193 p.)

Avant-propos

Je n'ai trouvé de meilleur début à ce deuxième petit volume qu'une brève étude générale des *Confessions* de saint Augustin. Pour la bonne raison que ce livre, écrit en latin au 4^e siècle de notre ère, demeure, jusqu'à plus ample informé, la première véritable expression autobiographique de l'histoire occidentale, donc le texte-mère de tout ce qui suit. Je me suis servi de l'original, mais aussi et surtout, des deux éminentes traductions citées en référence. Une nouvelle est en préparation ou même a commencé d'être publiée. Son auteur a préféré le mot « Aveux » à celui de « Confessions ». Il n'a peut-être pas tort, car Augustin s'adresse à son Dieu et lui raconte ce qu'il veut bien dire de sa vie passée. Cependant, la contrition, me semble-t-il, passe au second plan après la confession de louange et, de toute façon, il existe une telle jubilation dans la formulation que, malgré qu'il en ait, on sent bien que domine l'émerveillement de la découverte de soi.

Les passages en français, cette fois, que j'ai choisis, un peu au hasard de mes lectures et de mes goûts, ne sont pas toujours les plus connus des grands auteurs qui les ont écrits. Parfois, ils sont autonomes, comme les poèmes, même si ces derniers ont été tirés d'un ensemble cohérent, ou encore certains poèmes en prose qui proposent une unité en soi. J'ai bien conscience que domine en cette sélection ma propension à la nostalgie, qui m'attire vers les écrivains parfois mélancoliques, voire moroses. La littérature « du passé » (toute littérature est du passé dès que le texte est écrit, mais tout texte n'a pas le passé pour sujet) porte en soi la déperdition, le deuil de ce qui n'est plus, la constatation de la fuite du temps, le manque de ce qui a été. Cela reste une constante du genre qui nous préoccupe et c'est sans doute pour cela que nous y sommes de plus en plus attachés. Nous vivons une époque de bouleversements techniques, sociaux, moraux qui nous fascine et, en même temps, nous effraie : la littérature autobiographique devient alors une sorte de refuge. Elle nous permet de nous ancrer et, dans le même temps, de nous réinventer.

Quoi qu'il en soit, les commentaires que je rédige m'incitent à dédramatiser les textes choisis, à fouiller sous la surface des choses pour dénicher une possible mise en scène ou une pose inconsciente de la part des auteurs, ces grands manipulateurs d'eux-mêmes et de leur public. Cela n'enlève rien à la beauté de leur écriture, bien au contraire, car se révèle en ce faisant le génie qui les habite.

J'ai sur le métier une troisième petite anthologie commentée de la littérature autobiographique française, portant presque exclusivement sur des écrivains modernes et contemporains. Comme les deux précédentes, « petite » elle demeurera, pour des raisons évidentes de publication par notre association. Je ne l'oublie pas en effet : c'est pour et grâce à *Récits de Vie* que j'aime et pratique ces exercices d'analyse littéraire dont j'extirpe le jargon linguistique et autre que je sais pourtant manier. En ce sens, mes humbles réflexions s'adressent à un public cultivé sans être forcément rompu à l'aride technicité universitaire.

Robert Ferrieux
Mai 2008

*L*es souvenirs permettent de retracer après coup le développement d'une existence temporelle dans ses diverses réalisations. Mais le développement dans le temps suppose la naissance du temps et nous renvoie toujours à une instance plus que temporelle. La référence dernière demeure dans l'ombre et pourtant, c'est elle, sans cesse, qui se trouve en cause, à l'horizon de chaque évocation particulière de notre passé. Le meilleur du passé ne se trouve pas dans le passé, mais dans la gravité des images d'autrefois, leur insistance en nous, notre complaisance en elles, dans ce secret qu'elles nous font pressentir sans jamais l'entraîner en pleine lumière. Le passé nous ouvre un chemin vers le meilleur de nous-mêmes, vers ce qui en nous pose les questions dernières, affirme les certitudes ou suggère les questions, évoque les angoisses.

[...] En fin de compte, le passé ne se constitue pas comme la somme de tout ce que nous fûmes. Chaque souvenir est toujours plus que lui-même, jalon et repère pour une visée plus loin. Les évocations que la mémoire nous propose sont seulement des signes et des symboles, des formes et des figures, des chiffres de l'être qui s'affirment en nous sans pouvoir s'accomplir entier dans telle ou telle de ses expressions particulières. Le mystère de la mémoire ne lui appartient pas en propre. Son charme, cette incantation qu'elle exerce sur nous, - et aussi cette insuffisance, ce goût d'insatisfaction qu'elle finit par nous laisser, - tout cela parce que la réalité humaine, sous quelque aspect que nous nous efforcions de la saisir, ne s'offre à nous qu'en se déroband. Le dernier mot, l'authenticité dernière, nous les rechercherons toujours au hasard de nos représentations. Mais nous ne les atteindrons pas, car ils ne sont pas de l'ordre de la représentation.

Georges Gusdorf, *Mémoire et Personne*, Paris, NRF, 1951, pp. 492-493 et 451.

Saint Augustin (354 - 430)

***Confessions* (ca 397-400)**

(En bonne partie d'après Serge Lancel, *Saint Augustin*, Paris, Arthème Fayard, 1999, chapitre XX, pp. 290–312).

[Africain de naissance et romain de culture, saint Augustin est né à Thagaste en ce qui est aujourd'hui l'Algérie, où il a commencé ses études, ensuite poursuivies à Madaure (Algérie) et à Carthage (Tunisie). Après avoir professé en sa ville, puis à Carthage, il se rendit à Rome, Milan. Il se maria et eut un enfant, mort en bas âge. Sa conversion au christianisme date d'août 386 au cours d'une expérience mystique dans un jardin. Ordonné prêtre, Augustin revint à Thagaste, puis fut nommé co-adjuteur à Hippone, dont il devint l'évêque en 396. Il mourut le 28 août 430, quarante-six ans avant la chute de l'empire romain d'occident, au troisième mois du siège d'Hippone par les Vandales. Il joua un rôle très important dans les discussions et conflits théologiques de la chrétienté romaine. Son œuvre, outre les *Confessions*, commencée en 386 et continuée jusqu'à sa mort (traités, sermons, épîtres, méditations, etc.), est immense, plusieurs centaines de titres.]

La cité de saint Augustin

Tel le Grec antique dont Rome s'est emparé de la culture, saint Augustin est un citoyen. En tant que tel, il est homme de loisir, tout entier consacré à la gestion de sa cité. Sa cité, c'est sa relation avec Dieu, son diocèse d'Hippone, toutes prenantes qu'en sont les charges, restant secondaire. Or, sa confession de louange est aussi celle d'une vie d'homme. Pas de n'importe lequel, un mortel et un pécheur. Cet auto-accusé passe aux aveux, se raconte de façon stupéfiante, du jamais vu, du jamais entendu. Certes, l'Antiquité tardive n'avait pas ignoré le regard rétrospectif, mais uniquement sur des itinéraires intellectuels ou spirituels. Augustin lui-même, rarement et fugitivement, s'était déjà interrogé. Ici, cependant, il s'agit d'autre chose : pour la première fois, en toute lucidité et franchise, un homme de l'esprit, parmi les plus grands – et qui le savait –, un primat de l'Église, point de mire de la chrétienté, jetait sa vie à la merci des admirateurs ou des chiens. Dieu savait tout cela et connaissait la suite (« Qu'y aurait-il en moi qui te serait caché même si je refusais de te le confesser ? » *Confessions*, X, 2). Vers lui ne vont que l'acte de contrition, la profession de foi et la confession de louange. Tout le reste, cette nudité, s'offre aux hommes, quitte à donner des armes à la polémique, voire au dénigrement. Avec saint Augustin, naissait un genre nouveau, celui que nous appelons aujourd'hui « autobiographique ».

Enunciatio uitae

La réflexion d'Augustin sur ce parti qu'il a pris de se livrer n'a pas cessé avec l'écriture des *Confessions*. Une douzaine d'années plus tard, il est revenu sur ce qu'il appelle l'*enunciatio uitae*. Il faut, dit-il, « raconter sa vie », non pour se complaire à soi-même, ou s'être utile, mais pour le devenir aux autres. C'est un service dû à l'humanité, la confession de soi complétant nécessairement celles de foi et de louange. Au moment de dire l'état de son âme, Augustin écrira : « Je veux *faire la vérité* dans mon cœur, devant toi par la confession, mais aussi dans mon livre, devant de nombreux témoins » (X,3). Non qu'il considère sa vie comme édifiante, il ne la dévoile pas comme un bien précieux ou un modèle, ainsi que l'avait fait Sénèque qui, au moment de se donner la mort, condamné par Néron, disait à son entourage qu'à défaut d'autre chose, il leur léguait du moins l'essentiel, « l'image de sa vie » (Tacite, *Annales*, XV, 62). À ses yeux, édifiante elle n'est que dans la mesure où elle montre comment, la grâce aidant, et à la condition d'une réceptivité active à ses appels, l'homme peut sortir de la « région de dissemblance » et se tourner vers Dieu. Les *Confessions* présentent donc un modèle chrétien fondé, et c'est-là leur puissante originalité, sur des données autobiographiques.

Pourtant, si l'autobiographie est bien, dit-on, le récit rétrospectif qu'une personne fait de sa propre existence en mettant l'accent sur sa vie individuelle, le propos d'Augustin n'est pas primordialement autobiographique. Certes, le livre fait connaître la première vie de l'auteur, jusqu'à sa trente-troisième année (comme qui ?), mais la diagonale de l'anecdotique en est vite achevée. De plus, il comporte des omissions, des silences, des blancs. De la famille, seule émerge la figure, et quelle figure ! inébranlable, brûlante, de Monique, sa mère. Rien, en revanche, sur la mère d'Adeodatus, son fils, rien sur ce fils lui-même, chéri et perdu, à part son nom. Des amis, ne demeure que le tendre aimé de Thagaste, emporté par la fièvre à vingt-deux ans. D'autre part, la chronologie laisse filer des anachronismes, bénins certes mais réels. La mobilisation des souvenirs, c'est évident, n'a pas pour premier objectif d'alimenter la narration suivie et homogène d'un vécu repensé.

Les chambres à trésor

Cette reviviscence des souvenirs, cela dit, tenus en réserve et rangés par catégories dans les vastes « palais » de la mémoire, donne l'occasion d'une page éblouissante de beauté. Elle n'est pas d'une pièce ; pour la retrouver, il convient de piocher çà et là, d'en extraire les digressions, de la décanter. Vertueuse manipulation dont voici le résultat :

Et j'arrive aux vastes palais de la mémoire, là où se trouvent les trésors d'images innombrables [...]. Quand je suis là, je fais comparaître tous les souve-

nirs que je veux. Certains s'avancent aussitôt [...]. Je les éloigne avec la main de l'esprit du visage de ma mémoire, jusqu'à ce que celui que je veux écarte les nuages et du fond de son réduit paraisse à mes yeux [...]. J'ai beau être dans les ténèbres et le silence, je peux, à mon gré, me représenter les couleurs par la mémoire, distinguer le blanc du noir, et toutes les autres couleurs les unes des autres ; mes images auditives ne viennent pas troubler mes images visuelles : elles sont là aussi, cependant, comme tapies dans leur retraite isolée [...]. Je discerne le parfum des lys de celui des violettes, sans humer aucune fleur ; je peux préférer le miel au vin cuit, le poli au rugueux, sans rien goûter ni rien toucher, seulement par le souvenir [...]. C'est en moi-même que se fait tout cela, dans l'immense palais de mon souvenir. C'est là que j'ai à mes ordres le ciel, la terre, la mer et toutes les sensations [...]. C'est là que je me rencontre moi-même [...]. Grande est cette puissance de la mémoire, prodigieusement grande, ô mon Dieu ! C'est un sanctuaire d'une ampleur infinie [...]. Les hommes s'en vont admirer la cime des montagnes, les vagues énormes de la mer, le large cours des fleuves, les côtes de l'océan, les révolutions et les astres, et ils se détournent d'eux-mêmes.

Saint Augustin, *Confessions*, traduction Joseph Trabucco, Garnier Frères, pp. 75, 77, 79, 81. (J'ai préféré cette traduction à celle de Pierre de Labriolle, Paris, 1926, Éd. Les Belles Lettres, 1969, que je retrouve cependant en conclusion.)

Infini ravissement d'une vision poétique, merveilleux et fragile édifice : moment d'écriture et de lecture admirable, découvrant l'abîme de signification que revêt le passé, l'émouvante docilité d'un souvenir animé de la vie du possible, paré non des livrées ternies du temps déchu, mais de la luxuriance de la personne retrouvée. Telle est donc, affichée, la maîtrise augustinienne de la remémoration. Impressionnante ! Il est vrai que sa démarche confirme et révèle l'immense curiosité qu'Augustin porte à lui-même. Son enfance lointaine « morte depuis longtemps », il la reconstruit telle une mosaïque éparpillée, avec des petits carreaux de souvenir, et si la mémoire lui fait défaut, il emprunte celle des autres ou y supplée par les renseignements que lui apporte son expérience personnelle. « C'est ce que l'on m'a dit : je l'ai cru parce qu'on voit les autres enfants se comporter ainsi » (I,6,11). Aussi retrouve-t-il les frémissements de son adolescence imaginative, inquiète et féconde : « Je n'aimais pas encore, et j'aimais à aimer » (le célèbre *amare amabam*, III,1,74). Les passions le « tirent par son vêtement de chair » (*ibid.*,11) : émois, désirs, sentiments, enthousiasmes, regrets, remords. Un homme, en effet, jouissant du corps, abandonné sans retenue aux beautés de ce qu'il appelle la « concupiscence ».

Les aléas de la mémoire

Le livre nous dit aussi que la mémoire a eu ses failles, qu'elle a trahi : oublié, le menu de certains écrits, oublié si la personnalité de l'un avait vraiment le

charme qu'il lui prête, oublié pourquoi l'autre était absent lors de la visite d'un troisième à Milan, oubliées, même les réponses à sa mère pendant leur dernier entretien dans le jardin d'Ostie.

De plus, mémoire délibérément sélective, écartant de la remontée les souvenirs inutiles à la perspective spirituelle. Ainsi : « Je passe sous silence bien des choses, dans ma hâte d'en arriver à celles qui me pressent pour que je te les confesse » (III,21). « Chaque goutte de temps [lui] coût [ant] cher », il ne racontera pas son accession à l'épiscopat, « les exhortations, les consolations et les directions » (*ibid.*) par lesquelles Dieu l'a conduit à prêcher sa parole. Rien non plus des années passées à Thagaste après son retour d'Italie, ni de son séjour à Rome suivant la mort de sa mère en l'été 387. Le dernier rappel, justement : ces pleurs versés à Ostie sur la fraîche tombe, et l'évocation fugitive de son père Patricius. Ultime faiblesse, avant d'entrer dans le monde héroïque des serviteurs (ou esclaves) de Dieu (*serui Dei*).

Quelle lecture pour les *Confessions* ?

Ainsi, la lecture des *Confessions* devrait être celle d'un témoignage au service d'une « pédagogie de la transmission de la foi ». « Je raconte cela, mais à qui ? Ce n'est pas à toi, mon Dieu ; mais devant toi, je le raconte à ma race, à la race humaine [...] Et pourquoi cela ? Évidemment pour que moi et mon lecteur éventuel, nous considérons de quelle profondeur il faut crier vers toi » (II,5). La lecture sera d'« imitation » et de communion spirituelle. On ne saurait être plus explicite, et au livre X (IV,6), Augustin martèle encore sa certitude, en cette langue unique, chatoyante de beauté spirituelle, qui est sienne :

Tel est le fruit que j'attends de ces Confessions, où je vais me montrer, non tel que je fus, mais tel que je suis. Je veux les faire non seulement devant Vous, avec cette mystérieuse joie qui tremble, avec cette tristesse mystérieuse qui espère, mais aussi pour être entendu des fils des hommes, associés à ma foi, à mon allégresse, et qui participent à ma condition mortelle – mes concitoyens, voyageurs ici-bas comme moi, et qui marchent sur ma route, soit devant moi, soit à côté de moi [...]. Je ne suis qu'un petit enfant, mais mon Père vit toujours, et je trouve en lui un tuteur capable de m'aider [...]. C'est donc à ceux que vous m'ordonnez de servir que je me montrerai, non pas tel que j'ai été, mais tel que je suis désormais, tel que je suis aujourd'hui [...]. Voilà dans quel esprit je souhaite qu'on m'écoute.

Traduction Pierre de Labriolle, *op.cit.* cf. *supra*.

Conclusion

Alors, se trouveraient-ils exclus, ceux qu'Augustin appelle « les enfants étrangers » ? Qui se situent en marge de sa foi ? Cette « race curieuse de connaître la

vie d'autrui, paresseuse à corriger la sienne » (X,3) ? Peut-être. Mais l'œuvre a semé sa beauté et, à quelque frontière spirituelle que l'on se situe, on s'émerveillera toujours et encore du parcours accompli par l'enfant de Thagaste, et surtout, de la hauteur de son absolue exigence d'homme dans l'ordre de l'esprit.

Bibliographie :

Saint Augustin, *Confessions*, *op.cit.* cf. *supra*. (On peut avec profit se référer à l'édition bilingue latin-français de la Collection Guillaume Budé, publiée chez Aubier).

Possidius (premier biographe de saint Augustin), *Augustini Vita*, (indisponible mais souvent cité dans les ouvrages spécialisés).

Serge Lancel, *op.cit.* cf. *supra*.

Paul Veyne, *L'Empire gréco-romain*, Paris, éd. du Seuil, 2006.

Louis Rouvroy, duc de Saint-Simon (1675-1755)

Mémoires (1829)

Tome 20 (conclusion)

Me voici enfin parvenu au terme jusqu'auquel je m'étais proposé de conduire ces Mémoires. Il n'y en peut avoir de bons que de parfaitement vrais, ni de vrais qu'écris par qui a vu et manié lui-même les choses qu'il écrit, ou qui les tient de gens dignes de la plus grande foi, qui les ont vues et maniées ; et de plus, il faut que celui qui écrit aime la vérité jusqu'à lui sacrifier toutes choses. De ce dernier point, j'ose m'en rendre témoignage à moi-même, et me persuader qu'aucun de tout ce qui m'a connu n'en disconviendrait. C'est même cet amour de la vérité qui a le plus nui à ma fortune ; je l'ai senti souvent, mais j'ai préféré la vérité à tout, et je n'ai pu me ployer à aucun déguisement ; je puis dire encore que je l'ai chérie jusque contre moi-même. On s'apercevra aisément des duperies où je suis tombé, et quelquefois grossières, séduit par l'amitié ou par le bien de l'État, que j'ai sans cesse préféré à toute autre considération, sans réserve, et toujours à tout intérêt personnel, comme encore [en] bien d'autres occasions que j'ai négligé d'écrire, parce qu'elles ne regardaient que moi, sans connexion d'éclaircissements ou de curiosité sur les affaires ou le cours du monde. [...]

Reste à toucher, ce point si essentiel et tenu pour si difficile, je ne crains point de le dire, impossible à qui écrit ce qu'il a vu et manié. On est charmé des gens droits et vrais ; on est irrité contre les fripons dont les cours fourmillent ; on l'est encore plus contre ceux dont on a reçu du mal. Le stoïque est une belle et noble chimère. Je ne me pique donc pas d'impartialité, je le ferais vainement. On trouvera trop, dans ces Mémoires, que la louange et le blâme coulent de source à

l'égard de ceux dont je suis affecté, et que l'un et l'autre est plus froid sur ceux qui me sont plus indifférents ; mais néanmoins vif toujours pour la vertu, et contre les malhonnêtes gens, selon leur degré de vices ou de vertu. Toutefois, je me rendrai encore ce témoignage, et je me flatte que le tissu de ces Mémoires ne me le rendra pas moins, que j'ai été infiniment en garde contre mes affections et mes aversions, et encore plus contre celles-ci, pour ne parler des uns et des autres que la balance à la main, non seulement ne rien outrer, mais ne rien grossir, m'oublier, me défier de moi comme d'un ennemi, rendre une exacte justice, et faire surnager à tout la vérité la plus pure. C'est en cette manière que je puis assurer que j'ai été entièrement impartial, et je crois qu'il n'y a point d'autre manière de l'être.

Pour ce qui est de l'exactitude et de la vérité de ce que je raconte, on voit par les Mémoires mêmes que presque tout est puisé de ce qui a passé par mes mains, et le reste, de ce que j'ai su par ceux qui avaient traité les choses que je rapporte. Je les nomme ; et leur nom ainsi que ma liaison intime avec eux est hors de tout soupçon. Ce que j'ai appris de moins sûr, je le marque ; et ce que j'ai ignoré, je n'ai pas honte de l'avouer. De cette façon les Mémoires sont de source, de la première main. Leur vérité, leur authenticité ne peut être révoquée en doute ; et je crois pouvoir dire qu'il n'y en a point eu jusqu'ici qui aient compris plus de différentes matières, plus approfondies, plus détaillées, ni qui forment un groupe plus instructif ni plus curieux.

Comme je n'en verrai rien, peu m'importe. Mais si ces Mémoires voient jamais le jour, je ne doute pas qu'ils n'excitent une prodigieuse révolte. [...] Aussi ne sont-ils pas faits pour ces pestes des États qui les empoisonnent, et qui les font périr par leur démente, par leur intérêt, par toutes les voies qui en accélèrent la perte, mais pour ceux qui veulent être éclairés pour la prévenir, mais qui malheureusement sont soigneusement écartés par les accrédités et les puissants qui ne redoutent rien plus que la lumière, et pour des gens qui ne sont susceptibles d'aucun intérêt que de ceux de la justice, de la vérité, de la raison, de la règle, de la sage politique, uniquement tendus au bien public. [...]

Dirai-je enfin un mot du style, de sa négligence, de répétitions trop prochaines des mêmes mots, quelquefois de synonymes trop multipliés, surtout de l'obscurité qui naît souvent de la longueur des phrases, peut-être de quelques répétitions ? J'ai senti ces défauts ; je n'ai pu les éviter, emporté toujours par la matière, et peu attentif à la manière de la rendre, sinon pour la bien expliquer. [...]

[Saint-Simon, on le sait, passa dix ans au cœur du pouvoir, à Versailles même, et n'eut de cesse de mémoriser ou de jeter sur le papier ce dont il avait été témoin. Le dernier paragraphe de cet extrait (donc de l'œuvre) explique et justifie certaines négligences de style. Chateaubriand disait de lui : « Il écrit à la diable pour l'immortalité ». Certes, le texte n'est pas travaillé comme le furent les pages de quelques-uns de ses contemporains. Pourtant, la fascination qu'il exerce n'est pas fondée seulement sur ce qu'il appelle lui-même « la matière ». Saint-Simon écrivait avec une sûreté, une élévation et une élégance naturelles qui satisfont l'esprit par leur mordante plénitude. Vingt

énormes tomes qui, selon la volonté de l'auteur et, après sa disparition, l'interdiction du pouvoir, durent attendre le milieu du siècle suivant pour être portés, autrement que par des indiscretions furtives, à la connaissance du public.]

Commentaire

La page choisie n'a été amputée que de quelques exemples illustrant le propos général. Ici, Saint-Simon, selon toute apparence très lucide, pose les problèmes relevant du genre choisi. Le mémorialiste qu'il est se sent habité par la conviction d'être digne de passer à l'histoire. Certes, l'homme prit soin que ses tomes ne fussent pas publiés de son vivant. Aussi écrit-il : « Comme je n'en verrai rien, peu importe », affirmation vite démentie, cependant, par l'hypothèse, plus que probable, que « ces mémoires voient jamais le jour » et par le soin avec lequel il justifie sa démarche.

Le mémorialiste et l'histoire

En effet, tout auteur de mémoires s'intéresse à une fraction de sa vie dans la seule mesure où elle a coïncidé avec des événements au centre desquels il s'est trouvé placé, et, de ce fait, il présuppose son importance comme acteur ou témoin. Les mémoires, mêmes posthumes, se destinant par nature à un public, Saint-Simon s'adresse directement à ses futurs lecteurs, où et quand ils seront tels. La différence d'avec les mémorialistes de pouvoir, c'est qu'il a exercé de hautes fonctions, certes, mais épisodiques et au service d'un monarque, donc en qualité de subalterne.

Saint-Simon, cela dit, donne l'illusion que ses pages sont rédigées sur place, recréant à vif l'étrange et compliqué monde de Versailles. Pourtant, c'est en plein XVIII^e siècle, de 1743 à 1752, qu'elles occupèrent le loisir de sa retraite, avec force documents et notes, et aussi l'aide du journal d'un autre, Dangeau (1638–1720), dont les feuillets lui furent remis en 1734. Aussi ses *Mémoires* se présentent-ils à mi-chemin du journal, la chronique en paraissant quasi permanente, mais décantée par un certain recul, né, lui, de la réflexion précédente et conforté par la longue rédaction. Ce tri, cependant, n'a rien d'anodin car il sert une thèse.

Saint-Simon, en effet, construit un système comme on édifie un palais, pierre par pierre, avec une arrogance si iconoclaste qu'elle justifie que l'œuvre demeure cachée et qu'après l'Empire, la Restauration la garde prudemment sous le boisseau. Cette thèse justifie en soi l'écriture du livre, puisque elle est promise, une fois connue, à faire des émules et être mise en application. Elle est dénonciatrice, par la féroce critique de l'ordre établi, l'anathème sur la toute-puissance du monarque de droit divin, dont chaque ordre est exécutoire et chaque caprice un ordre, par le mépris que Saint-Simon jette aux laquais issus de l'immonde roture, bourgeois exécrés dont l'influence relègue les Grands à un rôle de figuration. Elle se veut constructrice aussi, d'une monarchie redevenue féodale, où la caste dominante, la noblesse de

haut rang, dont les qualités innées et transmises ont reçu l'adoubement de l'histoire, est reconnue comme seule apte à exercer les responsabilités de l'État.

Le procès intenté à Saint-Simon par maints critiques dénonçant son manque de vision en plein siècle des Lumières, à trente-sept ans de l'abolition des privilèges, peut paraître infondé. Le mémorialiste est, par nature, tourné vers le passé, et de ce passé, Saint-Simon n'a connu que l'Ancien Régime au sommet de sa gloire, celle de Louis XIV, puis du Régent. La cour, il l'a quittée en 1723, après une courte ambassade à Madrid, et n'a eu de cesse de la revivre en son œuvre pendant le reste de ses jours. Des Lumières, d'ailleurs encore balbutiantes, il n'a rien su ou voulu savoir. Il n'avait pas de vision, mais une nostalgie qui, peu à peu, s'était figée en une rigide amertume.

La nécessaire justification

Trois mots découpent le texte en ses trois premiers paragraphes : vérité, impartialité, exactitude. Selon toute apparence, ils exposent une logique imparable. Que serait la vérité, en effet, sans l'impartialité ? Et quel résultat peut-on attendre de cet alliage, sinon l'exactitude ? Saint-Simon, ici, se pose en scientifique de sa matière : il jure ses grands dieux d'avoir restitué la réalité telle quelle, sans détournement, sans camouflage, sans déviation. Autrement dit, bien qu'il n'écrive pas le mot, moins important dans les esprits qu'aujourd'hui, il se targue d'objectivité.

Sa plaidoirie justificatrice est nécessaire : il sait l'énormité de sa critique, l'ironie de ses portraits, le sarcasme de son jugement. Cette France officielle qu'il a côtoyée, dont les riches broderies scintillent au soleil de la gloire, il en montre l'envers des fils bariolés et confus. Versailles rayonnant à travers l'Europe devient un théâtre de grotesques, se complaisant dans des jeux de rôles sans queue ni tête. Les puissants sont des nains dépourvus d'envergure, les belles, des poupées de méchant son, l'honneur, une mascarade de lâcheté, la grandeur, une galaxie de bassesses criminelles. *Commediante, tragediante*, comme fera répondre Alfred de Vigny au Pape soumis au feu de Bonaparte, ce Versailles de pacotille est d'un ridicule à pleurer, ce que, d'ailleurs, Saint-Simon ne se prive pas de faire à l'occasion, parsemant son livre de quelques effusions pathétiques.

Chacune de ses proclamations est argumentée avec la véhémence d'un moraliste. La vérité, il l'a cher payée, de sa personne, sa fortune, ses biens. Saint-Simon en appelle à la sagacité de ses futurs lecteurs auxquels il accorde une totale confiance, tant l'évidence de sa rectitude lui est flagrante. Victime sacrifiée sur l'autel de l'État, sa bonne conscience est le gage même qu'il offre à la postérité. Pour l'impartialité, il raisonne en logicien averti, procédant avec une dialectique éprouvée. Thèse : l'impartialité est impossible, donc je ne la revendique pas ; antithèse : pourtant, mes efforts pour m'en rapprocher ont été les plus efficaces qui soient, puisque j'ai poussé le scrupule jusqu'à « [me] méfi[er] de moi-même » ; synthèse : j'ai donc réussi à préserver cette qualité indispensable à mon témoignage. Reste l'exactitude, à ses yeux fille de la vérité. Là, Saint-Simon plaide avec l'aplomb d'une éloquence cicéronienne. Son raisonne-

ment se fonde sur un seul principe, celui de l'authenticité. Pour preuves, développées en trois points, les sources de son matériau, émanant directement de lui, d'autres personnes sûres et nommées, l'aveu de son ignorance si nécessaire. Conclusion : ses *Mémoires* créent un nouveau genre, sans précédent et peut-être sans successeur, si totale est son originalité. Au passage, il réduit à néant l'œuvre des Anciens, et de certains de ses prédécesseurs, celle du Cardinal de Retz, par exemple, dont les *Mémoires* avaient paru en 1717 et qu'il n'avait pas manqué de lire. Sur ce point, il n'avait peut-être pas tort : le Cardinal, personnage médiocre, se forgeait *a posteriori* un très grand rôle, l'écriture servant d'arme à sa revanche sur la vie.

La justification suffisante ?

Saint-Simon, cela dit, n'en ferait-il pas autant ? Et non seulement comme personnage historique, mais aussi comme mémorialiste ? Dans un précédent commentaire sur deux courts extraits du *Journal* de Julien Green, j'ai tenté d'expliquer la fine analyse de cet auteur, qui semble s'appliquer ici. Je cite :

Alors, Green se console par une profession de foi : il a confié à sa page sa vérité, à défaut de son exactitude. Car l'une et l'autre ne se ressemblent pas : l'exactitude, relevant, pour reprendre Pascal, de l'esprit de géométrie, c'est l'adéquation aux faits ($2 + 2 = 4$, jusqu'à nouvel ordre). Or la vérité, fille aînée de la sincérité et issue, elle, de l'esprit de finesse, varie d'un sujet à l'autre, dépendant de l'ici et du maintenant. C'est un acte de foi et, en cela, elle sous-tend toute démarche autobiographique, quelle qu'elle soit. La mutilation inévitable d'une conscience prise au vol justifie, en effet, la carence de l'exactitude. Reste donc, en effet, cette vérité qu'on appelle fidélité. Encore se trouve-t-elle morcelée au gré des jours. Green en est tout à fait conscient, puisque la relecture de pages anciennes élève en lui une « protestation » de non-reconnaissance. Il s'y retrouve, certes, mais incomplet, changé, autre. Il s'est, en quelque sorte et subrepticement, aliéné à lui-même.

(*Petite anthologie commentée de la littérature autobiographique française*, Association « Récits de Vie », Perpignan, 2003, p. 63).

Bien sûr, la situation n'est pas la même. Saint-Simon donne la priorité aux personnages rencontrés, et quels personnages ! et ne s'intéresse à lui-même qu'à travers eux. De plus, on l'a vu, il ne rédige pas au jour le jour, bien qu'il veuille le plus souvent en donner l'illusion. Cela dit, ce qu'il décrit comme relevant de l'exactitude demeure le reflet de sa perception, de son interprétation, de sa thèse aussi. Son travail est marqué d'une puissante subjectivité, à l'aune de son talent. D'ailleurs, il reconnaît lui-même que ses propos ne se destinent pas à ceux dont il parle, ces « pestes de l'État », mais à la foule anonyme des bons, que gouvernent les saines valeurs de la morale sociale, dont il fait partie et que son aventure personnelle doit éclairer. Ainsi, son œuvre se trouve porteuse d'un message subversif assorti d'une mission engageant l'avenir. La neutralité lui est étrangère puisque son opposé en fonde le principe et en régit le dérou-

lement. C'est, en vingt tomes, un immense pamphlet polémique et politique, à contre-courant de l'évolution des idées et des mœurs, et aussi, à l'opposé de l'idéal classique, fait de réserve et de mesure, qui fut la marque du siècle vilipendé.

La profession de foi de Saint-Simon ne saurait donc être prise pour argent comptant. L'homme était trop pétri d'aigreur et de haine pour ne pas céder aux extrêmes. Sa chronique manque cruellement de l'objectivité dont il se réclame, et l'exactitude qu'il revendique n'est que de façade. La vérité existe, cependant, une vérité, la sienne, et cela suffit pour que son livre reste un témoignage de première grandeur.

Conclusion

Reste l'œuvre, unique, comme suspendue à travers deux époques, regardant vers l'arrière et, à rebours et paradoxalement, coexistant en négatif avec l'évolution progressant sans elle. Et surtout l'écrivain, dont on perçoit la maîtrise en cette ultime phase de la rédaction. Incisif, persuasif, utilisant avec un naturel consommé tout l'arsenal rhétorique et dialectique, ce procureur rompu à l'éloquence, à la satire, à l'ironie, au pathétique, plie les événements et les hommes, la langue même à ses fulgurantes proclamations. En une page défilent les arguments, les sentiments, les raccourcis, les appels. Le lecteur, virtuel au moment de la rédaction mais bien réel aujourd'hui, se trouve enserré par la sobre puissance de l'inexorable verbe. Saint-Simon, c'est le Tacite français, non de l'histoire, mais de la littérature.

Jean-Jacques Rousseau (1712-1778)

Rêveries d'un Promeneur Solitaire,

« Quatrième Promenade »

[Nos lecteurs sont invités à se reporter au commentaire extrait de la « Seconde promenade » qui a été précédemment publié (*Plaisir d'écrire* n°27). Hanté par le problème de la vérité, l'auteur revient sur l'attitude qu'il avait adoptée au moment où il écrivait ses *Confessions*. C'est donc comme une vision au deuxième, voire au troisième degré qu'il propose de lui-même, puisque le premier ouvrage avait déjà, comme on va le voir, ouvert le chemin d'une remise en question.]

Je n'ai jamais mieux senti mon aversion pour le mensonge qu'en écrivant mes Confessions ; car c'est là que les tentations auraient été fréquentes et fortes, pour peu que mon penchant m'eût porté de ce côté ; mais loin d'avoir rien tu, rien dissimulé qui fût à ma charge, par un tour d'esprit que j'ai peine à m'expliquer, et qui vient peut-être d'éloignement pour toute imitation, je me sentais plutôt porté à mentir dans le sens contraire en m'accusant avec trop de sévérité qu'en m'excusant avec trop d'indulgence ; et ma conscience m'assure qu'un jour je serai jugé moins sévèrement que je ne me suis jugé moi-même. Oui, je le dis et le

sens avec une fière élévation d'âme, j'ai porté dans cet écrit la bonne foi, la vérité, la franchise, aussi loin, plus loin même (au moins, je le crois) que ne fit jamais aucun autre homme ; sentant que le bien surpassait le mal, j'avais mon intérêt à tout dire et j'ai tout dit.

Je n'ai jamais dit moins ; j'ai dit plus quelquefois, non dans les faits, mais dans les circonstances, et cette espèce de mensonge fut plutôt l'effet du délire de l'imagination qu'un acte de volonté ; j'ai tort de l'appeler mensonge, car aucune de ces additions n'en fut un. J'écrivais mes Confessions déjà vieux et dégoûté des vains plaisirs de la vie que j'avais tous effleurés, et dont mon cœur avait bien senti le vide. Je les écrivais de mémoire ; et cette mémoire me manquait souvent ou me fournissait des souvenirs imparfaits, et j'en remplissais les lacunes par des détails que j'imaginai en supplément de ces souvenirs, mais qui ne leur étaient jamais contraires. J'aimais à m'étendre sur les moments heureux de ma vie, et je les embellissais quelquefois des ornements que de tendres regrets venaient me fournir. Je disais les choses que j'avais oubliées comme il me semblait qu'elles avaient dû être, comme elles avaient peut-être été en effet, jamais au contraire de ce que je me rappelais qu'elles avaient été. Je prêtais quelquefois à la vérité des charmes étrangers, mais jamais je n'ai mis le mensonge à la place pour publier mes vices, ou pour m'arroger des vertus. Que si quelquefois, sans y songer, par un mouvement involontaire, j'ai caché le côté difforme, en me peignant de profil, ces réticences ont été bien compensées par d'autres réticences plus bizarres, qui m'ont souvent fait taire le bien plus soigneusement que le mal. Ceci est une singularité de mon naturel qu'il est fort pardonnable aux hommes de ne pas croire, mais qui, tout incroyable qu'elle est, n'en est pas moins réelle : j'ai souvent dit le mal dans toute sa turpitude, j'ai rarement dit le bien dans ce qu'il eut d'aimable, et souvent je l'ai tu parce qu'il m'honorait trop, et que, faisant mes Confessions, j'aurais l'air d'avoir fait mon éloge. J'ai décrit mes jeunes ans sans me vanter des heureuses qualités dont mon cœur était doué, et même en supprimant les faits qui les mettaient trop en évidence.

Commentaire

L'intérêt de cette page ne réside pas dans sa beauté car elle ne recèle aucune poésie, pas même ce frémissement élémentaire de vie qui anime tant d'autres passages. Certes, l'éloquence de Rousseau est évidente. Il se fait plaideur de lui-même et met la rhétorique à son service : longues périodes équilibrées de propositions binaires, oppositions structurées (bien/mal), arguments déployés en augmentation, par avancées successives, etc. Cependant, là n'est pas l'essentiel.

Ce qui importe ici, c'est, malgré l'acharnement maladif que met le vieil homme à proclamer sa vérité d'alors, l'incapacité flagrante qu'il éprouve à se dégager de celle d'aujourd'hui. Il entre dans l'attitude de Rousseau une part de conscience et une autre, non moins importante, d'inconscience, et c'est de cela que nous devons nous préoccuper.

Conscience

Il lui faut compter, au moment où il écrit, et cela il le sait, avec son âge. Sa jeunesse, il l'a vécue sans être capable d'en appréhender toute la signification. Aujourd'hui, il ne peut la considérer qu'à travers le filtre coloré de son expérience et sa sensibilité de vieillard. Les élans d'autrefois ont perdu quelque peu de leur chaleur, de leur valeur aussi, parfois même de leur signification : le gaspillage des ans consacrés à la vaine poursuite d'un illusoire plaisir ne mérite même plus d'être évoqué. L'autobiographe choisit donc, parmi les événements du passé, ceux qui lui semblent les plus conformes à ses nouvelles tendances. Son âme d'hier se fût certainement penchée sur d'autres épisodes, moins apaisés, au déroulement plus audacieux. D'ailleurs, ce rythme ralenti qu'il donne maintenant à sa vie, il est plus que vraisemblable qu'elle ne le possédait pas alors qu'elle était vécue : la fanfare du passé a mis la sourdine et la symphonie tragique d'autrefois s'est faite petite musique de nuit du souvenir.

Rousseau préfère rappeler les moments qu'il aime, c'est-à-dire ceux dont l'évocation le remplit de bonheur. Cela aussi, il le sait. Sa vieillesse solitaire, l'univers hallucinatoire de sa persécution, l'exacerbation morbide de sa sensibilité lui ont appris, non pas toujours à son cœur défendant, à craindre le malheur, à en fuir les manifestations et aussi, du moins le croit-il, à en bannir le souvenir. Sa conscience ulcérée trouve un apaisement à la contemplation de la joie passée, baume toujours à sa portée et sans cesse renouvelé pour les plaies de l'âme. Et ce bonheur, si lointain et pourtant si proche, aboli et néanmoins ressuscité, dont l'attrait a besoin, pour ne pas ternir, du coup de peigne magique de l'artiste, va s'embellir au fil des ans et des pages, tel ce rameau effeuillé par l'hiver dont parle Stendhal dans *De L'Amour* et qu'on jette au fond des mines de Salzbourg. Lui aussi s'enrichit de cristallisations brillantes, de diamants mobiles et éblouissants car, comme l'amour en effet, le souvenir de l'heureux temps s'incruste d'imaginaire. À évoquer sa jeunesse, Rousseau n'a pas craint d'enfreindre les limites de la certitude historique. Plutôt que de s'immobiliser au seuil de son passé dans la peur de le trahir, il n'a pas hésité à se laisser entraîner par la généreuse sollicitation de son sentiment et le chaleureux dynamisme de son émotion. Alors, tel Goethe, il est devenu incapable de faire la part de la poésie et de la vérité. L'histoire et le romancement, confondus, indiscernables, sont noyés dans la subjectivité qu'au même titre ils représentent l'une et l'autre.

Inconscience

D'autant plus, peut-être, que les atteintes de l'inconscient viennent se superposer aux influences plus nettement dépendantes de la volonté. Rousseau ne se rend pas vraiment compte, au moment où il rédige sa « Quatrième Promenade », qu'il est mu par de contraignantes impulsions apologétiques. Il ne voulait pas, affirme-t-il, faire son propre éloge. Toujours est-il qu'altéré par les épreuves,

errant de droite et de gauche, fuyant d'imaginaires complicités, en proie à d'intolérables remords, il se présente armé des quelques excuses qu'il destine à la postérité, mais aussi nanti des justifications qu'il se donne à lui-même. Après avoir longtemps disserté sur le mensonge et mis au point une théorie qui lui paraît satisfaisante, il entreprend de découvrir en son caractère les traits qui la corroborent, et en sa vie les événements qui l'illustrent.

Ainsi, par une démarche exactement inverse de celle des *Confessions*, la première, du moins, car le processus de l'absolution y était déjà amorcé, il se trouve peu à peu conduit à se donner raison. Est-il bon ? Est-il méchant ? Criminel ici, là innocenté. Rousseau s'est réconcilié avec Jean-Jacques. Les heureuses qualités de son cœur, les vertus exemplaires de son âme, l'élévation de ses sentiments, voilà qu'enfin il les reconnaît, leur fait accueil et les acclame à leur juste prix. La vérité, on le voit, n'est plus très facile à situer. Le jeune Jean-Jacques de l'événement, l'inconscient coupable, puis pardonné des *Confessions*, le vertueux acquitté des *Rêveries*, représentent tous le même personnage. À chacun d'eux correspond une version des faits. Les données initiales n'ont pas changé ; pourtant, elles ne signifient plus rien, l'auteur ne se reconnaît plus en elles. Seul le souvenir, illuminé par les éclairages successifs de la personnalité, lui est resté fidèle.

La transcendance de l'écriture

Fidélité secrète, impalpable, d'autant plus mystérieuse que le passé va subir, en dernier ressort, l'épreuve supplémentaire de l'écriture. Ces souvenirs, que l'auteur choisit et compose, qu'il fait naître ou renaître, il les ordonne et les revivifie avec toute la magie de son art. Quelle destinée exceptionnelle que de constituer ainsi la matière première d'une œuvre prestigieuse, au lieu de s'abîmer dans l'oubli ! Privilégiés, élus, ne vont-ils pas acquérir, par la puissance du style qui les évoque, la sensibilité frémissante qui les interprète, l'intelligence qui les analyse, bref, le génie qui les met en plume, un cachet plus marqué, une saveur plus rehaussée, une résonance plus merveilleuse que ceux auxquels ils eussent été normalement promis ? L'écrivain lui-même manquera-t-il de se laisser prendre au sortilège ? Comment pourrait-il l'éviter alors qu'il cherche d'abord, du moins s'en persuade-t-il, non à composer une œuvre, mais à s'exprimer ? Il s'agit là d'un subtil et magnifique cercle vicieux : c'est en ciselant l'infidélité de son souvenir que l'artiste, orfèvre en la matière, reste le plus fidèle à lui-même.

Conclusion

Sa mémoire, en définitive, ne lui a pas rendu le passé, mais *son* passé avec lequel il a réussi à faire le point. Le temps d'autrefois ne s'est pas offert à son esprit comme un bloc solide et définitif sur lequel il n'avait aucune prise et qu'il lui fallait accepter ou refuser. Bien au contraire, sa vie n'a pu suffire à épuiser la richesse des événements qui en ont constitué la trame. Les analyses du moment,

les attitudes du présent, limitées et obnubilées par les contingences, se sont montées impuissantes à en discerner la signification. Le contour des faits était trop flou, leur masse trop large pour que l'œil pût en apprécier le dessin. La pression de l'actualité en repoussait l'acquisition à plus tard. Voilà qui est, désormais, chose faite. L'assimilation de cette matière première, sans cesse remaniée et revivifiée, s'est effectuée dans la mouvance de la personne dont s'affirme ainsi l'ultime vérité.

Charles Augustin Sainte-Beuve (1804-1869)

Volupté (IV)

[*Volupté* date de 1834. C'est un roman introspectif dans lequel le narrateur, Amaury, ressemble assez à Sainte-Beuve pour que le livre puisse se considérer comme semi-autobiographique. L'auteur lui-même fit savoir que les personnages et les situations en étaient tirés de la vie réelle.

Un prêtre, en route pour les Amériques, écrit durant son voyage pour le bien spirituel d'un ami resté en France. En fait, les années passées en revue sont celles qui ont précédé l'ordination. Outre certaines allusions politiques, le thème principal est la frustration, la mélancolie et l'interrogation du héros. *Volupté* appartient à la veine intimiste qui court tout au long de la littérature française depuis *La Princesse de Clèves*. À bien des égards aussi, il ressemble à *René* (Chateaubriand), *Adolphe* (Benjamin Constant), *Les Confessions d'un enfant du siècle* (Musset) : la sensualité aiguë, parfois grossière, se heurte au désir de spiritualité et de raffinement intellectuel. La sublimation se fera en religion, malgré de violentes crises de doute, de tentations et aussi d'extase mystique.

La fin du livre devient plus dramatique : Amaury est appelé auprès de Madame de Couaën mourante pour les derniers sacrements. Or c'est elle qu'il a adorée, en toute pureté malgré son désir déclaré coupable, mais aussi en vain car elle est restée un modèle de vertu conjugale et maternelle.]

Je n'étais pourtant pas encore pris d'amour, mon aimable ami, - non, je ne l'étais pas. Dans ces bosquets où, un livre à la main comme prétexte de solitude en cas de rencontre, je m'enfonçais avant le soir ; en mes après-dînées silencieuses durant cet automne de la journée, où les ardeurs éblouissantes du ciel s'étaient en une claire lumière, si largement réfléchie, et où la voix secrète du cœur est en nous la plus distincte, dégagée de la pesanteur de midi et des innombrables désirs du matin à ces moments de rêverie, sur les bancs des berceaux, dans la pépinière du fond et au bord de son vivier limpide, partout où j'errais, je ne nommais aucun nom ; je n'avais aucun chiffre à graver, je n'emportais aucune image. Madame de Couaën éloignait mademoiselle de Liniers, sans régner elle-même ;

d'autres apparitions s'y joignaient ; je me troublais à chacune ; un paysan rencontré avec sa bergère me semblait un roi. Ainsi, pour ne pas aimer d'objet déterminé, je ne les désirais tous que plus misérablement ; les plaisirs simples de ces heures et de ces lieux n'en étaient que plus corrompus par ma sensibilité débordée. Il vient un âge dans la vie, où un beau site, l'air tiède, une promenade à pas lents sous l'ombrage, un entretien amical ou la réflexion indifféremment suffit ; le rêve du bonheur humain n'imagine plus rien de mieux : mais, dans la vive jeunesse, tous les biens naturels ne servent que de cadre et d'accompagnement à une seule pensée. Cette pensée restant inaccomplie, cet être, dont Dieu a permis la recherche modérée à la plupart des hommes, ne se rencontrant pas d'abord, trop souvent le cœur blasphème ; on s'exaspère, on s'égare ; on froisse du pied le gazon naissant, et l'on en brise les humbles fleurs, comme on arrache les bourgeons aux branches du chemin ; on repousse d'une narine enflammée ce doux zéphyr qui fraîchit ; on insulte par des regards désespérés au don magnifique de cette lumière.

Et ces doux sites, ces tièdes séjours, cependant, qui, à l'âge de la sensibilité extrême, ont paru vides, cuisants et amèrement déserts, et qui, plus tard, notre sensibilité diminuant, la remplissent, ne laissent de trace durable en nous que dans le premier cas. Dès qu'ils deviennent suffisants au bonheur, ils se succèdent, se confondent et s'oublient : ceux-là seuls revivent dans le souvenir avec un perpétuel enchantement, qui semblèrent souvent intolérables à l'âge de l'impatience ardente.

Commentaire

Une situation narrative complexe

Le « je » domine la première partie, lorsque le narrateur s'essaie à capter le passé de son jeune âge, celui de « l'impatience ardente ». Puis, il s'efface et le discours vogue à des considérations générales sur le « plus tard ». Temps de la jeunesse, puis temps de la maturité. Cela dit, c'est le même narrateur qui, de son paquebot, donc au même moment, fait prétendument l'effort d'en recréer un souvenir différencié au travers d'un même lieu. La promenade fictive, en effet, passe deux fois par ces sentiers, à quelques années de distance, mais les deux occasions sont censées être rapportées dans la foulée, puisqu'elles sont mises en relation, comparées et, en fin de compte, dotées d'une tonalité différente.

Et derrière ce narrateur, se trouve un auteur, Sainte-Beuve, qui manipule ledit narrateur-personnage à un autre moment, celui de l'écriture, pour servir le thème qu'il s'est fixé et le conforter. Que lui faut-il ? Un paravent et un sous-entendu : l'un, c'est ce repentir d'amours jugées coupables, engagé dans la prêtrise par mortification, magnifiant les désirs de l'avant pour mieux sublimer les apaisements de l'après. Semble se poser, en postulat non déclaré, l'antithèse Bien, Mal, et, comme il convient, le premier l'emporte. Pourtant, le vrai sujet du livre s'affiche

sans ambiguïté dans son titre même, *Volupté*. Volupté de quoi ? Pas de la chair mais du désir, plus aigu de n'être jamais assouvi, ou alors serait-ce, enfin, d'un contentement vespéral ?

Quoi qu'il en soit, le fougueux temps, puis les doux enchantements voient leur résonance mesurée à l'aune des ans. Dans cette auto-fiction, la promenade d'Amaury devient un cheminement en soi-même. À la topographie extérieure correspond une carte intérieure. Tout l'art de Sainte-Beuve réside dans la création d'un effet de réel validant ce montage littéraire. À quoi s'ajoute l'illusion de la conversation (« mon aimable ami ») si peu spontanée, comme issue d'une convention épistolaire. Enfin, au-delà de la prouesse technique, l'« Aimable [c'est à dire "digne d'être aimé"] ami » n'étant autre que le mari qu'on aurait tant voulu bafouer, on perçoit à quel point une page apparemment simple recèle un abîme de dissimulation romanesque. Cette situation si idyllique, si sylvestre, si poétique se trouve, en fait, gorgée de désirs rentrés, de courtoisie forcée, de benoîterie confite, de malentendus sciemment entretenus. La suavité des mots, la douceur des lieux voilent une réelle dureté des situations et des sentiments. Après tout, la liaison de Sainte-Beuve avec Adèle Hugo n'appartenait pas, elle, à la fiction.

L'esthétique du verbe

Cette page, avant d'exposer une vérité humaine, enchante l'esprit par le bonheur de sa lecture. Pourquoi ?

Un rythme, d'abord, fondé sur l'oscillation, à l'intérieur de laquelle ondulent les phrases. Oscillation d'un mouvement à l'autre, l'allegro du « je », puis l'adagio du « on » ; oscillation des paragraphes binaires, leurs masses également réparties ; oscillation des atmosphères, de l'humeur vagabonde à la quiétude ; oscillation du souvenir des lieux, ardents puis jaunis d'automne ; oscillation des mots, régis selon une rigoureuse nonchalance en contrastes, rudes du choc mais amortis par la souplesse de leur enveloppe stylistique. Ainsi : « pris d'amour / mon aimable ami », « solitude / rencontre », « paysan / roi », « désirais / misérablement », « pas d'abord / trop souvent », « regards désespérés / don magnifique », « vides / remplissent », « intolérables / enchantement », etc.

Rythme également ancré sur l'attente : l'accumulation des évocations, dont la géographie limite le microcosme du jardin et de ses abords boisés (« bosquets », « berceaux » [de la roseraie], « pépinière du fond », « vivier limpide ») et, en parallèle, dessine une carte personnelle (« voix secrète du cœur », « pesanteur de midi », « désirs du matin », « moments de rêverie »), délaie d'autant le temps de la révélation, presque neuf lignes avant la chute (« [...] je n'emportais aucune image. Madame de Couaën éloignait mademoiselle de Liniers, sans régner elle-même »). Ainsi en est-il dans chacune des parties. La seconde, avec « Il vient un âge dans la vie... », amorce d'abord une réponse partielle : « un entretien amical ou la réflexion indifféremment suffit », puis accentue la douce éloquence du suspens pour ne livrer son secret qu'à l'extrême souffle : verbes saccageurs en série, « exaspère

», « égare » [soi-même], « froisse », « brise », « arrache » [les tendres objets de la nature naissante : démarche de jeunesse romantique, s'il en est (cf. le saccage de la gerbe de noisetiers par le jeune Wordsworth dans « Nutting »), « repousse [le] doux zéphyr », « insulte [le] don magnifique de la nature », etc., et voici l'ultime opposition épiphanique portant tout le message du texte : l'âge aidant, le « vide », le « cuisant », l'amer », le « désert » se désintègrent, s'effacent du souvenir, mués désormais en plages d'euphorie qui, seules, subsistent à la conscience.

Musicalité de la prose enfin, cette grâce que toute analyse réduit à néant. On pourrait, certes, disséquer chaque phrase, en extraire les figures de rhétorique et de style, les assonances ou allitérations, la régularité quasi prosodique des segments. Rendrait-on compte pour autant de ce chant intérieur qui berce l'esprit d'accents mélodieux ? Ce que l'Abbé Brémond appelait « poésie pure », notion qu'on dit dépassée en ce dur aujourd'hui se voulant scientifique : pourtant, Sainte-Beuve, ici, crée une atmosphère de douce mélancolie, une musique verbale à la fois suscitant et répondant à la musique de l'âme apaisée, quelque nocturne de Gabriel Fauré, peut-être, certes pas encore né en 1834 [1845], mais dont le subtil art aristocratique ne sera pas sans rappeler la veine très française du calme courant qu'emprunte *Volupté*.

Temps et tempo

Deux temps de la vie, deux parties, deux *tempi*, on retrouve la bipolarité ré-gissant cette page de bout en bout. Au-delà de la situation purement narrative, l'extrait exprime une vérité autobiographique fort simple, que nous avons souvent évoquée (cf., en particulier, le n°44 bis de *Plaisir d'écrire*) : le passé ne se revit pas comme lorsqu'il était le présent. Le personnage de Sainte-Beuve en fait, ici, une parfaite démonstration. Tout au plus pourrait-on lui reprocher d'être trop lucide sur lui-même. Les lieux de sa jeunesse, témoins et acteurs de son mal-être et de son inaccomplissement, se sont transformés, par le seul travail du souvenir, en sanctuaires de sa quiétude retrouvée. Ils n'ont en rien changé ; pourtant, l'image d'autrefois et celle d'aujourd'hui sont différentes. Un feuillet a recouvert l'autre sans toutefois l'effacer. Cette situation ne se répète pas forcément : il arrive que les deux images coexistent, comme ici, ou que la seconde abolisse la première, tel le regard porté sur l'escalier intérieur de la maison du malheur, lorsque David Copperfield (alias, à bien des égards, Dickens) retourne à l'âge d'homme sur les lieux de son enfance, ou même, plus rarement, que ce soit l'inverse. En ce dernier cas, évoqué par Henry James dans son *Journal d'un homme de cinquante ans* lors d'une visite à Florence, la vision qu'il avait gardée s'impose à la perception présente, niant le réel pour y substituer le souvenir. Quant à Claude Mauriac (cf. *Petite anthologie commentée de la littérature autobiographique française*, éd. « Récits de vie », 2003), c'est volontairement qu'il immobilise le temps pour imposer à son village sa seule perception d'antan.

Conclusion

Ainsi se confondent et s'unissent l'oubli et le souvenir dont l'interaction reste constante, non pas opposés mais partenaires et solidaires. À ce compte, l'autobiographie devient une puissante alliée de soi : l'effort de mise au point qu'elle appelle restitue à chacun sa vérité intérieure. Notre passé nous appartient, mais nous devons en reconnaître les contours indissociables de notre regard présent. Le révélateur, c'est l'acte même d'écrire, véritable mise au monde de l'être personnel. La littérature, même romanesque, n'est faite que de situations déjà éprouvées : la belle et subtile page de Sainte-Beuve en apporte un témoignage voilé. À travers la mise en scène complexe, elle cerne les contours d'une sage et apaisante acceptation de soi.

George Sand (1804-1876)

(Amandine, Aurore, Lucile Dupin, baronne Dudevant)

Journal d'un voyageur pendant la guerre

Paris, Michel Lévy frères, Éditeurs, 1871

La Bibliothèque électronique du Québec - Collection À tous les vents

Volume 457 : version 1.0

17 septembre.

Aujourd'hui pas de lettres de Paris, pas de journaux. La lutte colossale, décisive, est-elle engagée ? Je me lève encore avec le jour sans avoir pu dormir un instant. Le sommeil, c'est l'oubli de tout ; on ne peut plus le goûter qu'au prix d'une extrême fatigue, et nous sommes dans l'inaction ! On ne peut s'occuper des campagnes apparemment ; rien pour organiser ce qui reste au pays de volontés encore palpitantes, rien pour armer ce qui reste de bras valides. Il n'y en a pourtant plus guère ; on a déjà appelé tant d'hommes ! Notre paysan a pleuré, frémi, et puis il est parti en chantant, et le vieux, l'infirme, le patient est resté pour garder la famille et le troupeau et ensemer le champ. Beauté mélancolique de l'homme de la terre, que tu es frappante et solennelle au milieu des tempêtes politiques ! Tandis que le riche, vaillant ou découragé, abandonne son bien-être, son industrie, ses espérances personnelles, pour fuir ou pour combattre, le vieux paysan, triste et grave, continue sa tâche et travaille pour l'an prochain. Son grenier est à peu près vide ; mais, fût-il plein, il sait bien que d'une manière ou de l'autre, il lui faudra payer les frais de la guerre. Il sait que cet hiver sera une saison de misère et de privations ; mais il croit au printemps, lui ! La nature est toujours pour lui une promesse, et je l'ai trouvé moins affecté que moi en voyant mourir cet été le dernier brin d'herbe de son pré, la dernière fleurette de son sillon. J'avais un chagrin d'artiste en regardant périr la plante, la fleur, ce sourire

pur et sacré de la terre, cette humble et perpétuelle fête de la saison de vie. Tandis que je me demandais si le sol n'était pas à jamais desséché, si la sève de la rose n'était pas à jamais tarie, si je retrouverais jamais l'ancolie dans les foins ou la scutellaire au bord de l'eau tarie, il ne se souciait, lui, que de ce qu'il pourrait faire manger à sa chèvre ou à son bœuf pendant l'hiver ; mais il avait plus de confiance que moi dans l'inépuisable générosité du sol. Il disait :

- Qu'un peu de pluie nous vienne, nous sèmerons vite et nous recueillerons en automne.

Mon imagination me montrait un cataclysme là où sa patience ne constatait qu'un accident. Il ne s'apercevait guère du luxe évanoui, du bleuet absent des blés, du lychnis rose disparu avec la haie. Il arrachait une poignée d'herbe avec la racine sèche, et après un peu d'étonnement, il disait :

- L'herbe, pourtant, l'herbe ça ne peut pas mourir !

*Il n'a pas la compréhension raisonnée, mais il a l'instinct profond, inébranlable, de l'impérissable vitalité. Le voilà en présence de la famine pour son compte, aux prises avec les aveugles éventualités de la guerre : comme il est calme ! Au milieu de ses préjugés, de ses entêtements, de son ignorance, il a un côté vraiment grand. Il représente l'**espèce**¹ avec sa persistante confiance dans la loi du renouvellement.*

1. En italiques dans le texte original.

[La vie de George Sand est suffisamment connue. En revanche, ce *Journal d'un voyageur en temps de guerre*, plusieurs centaines de pages, n'est pas son œuvre la plus célèbre. 1871, la guerre, très mal engagée et piètrement conduite, plonge la France dans le chaos. George Sand voyage et médite, veille son fils malade, découvre des campagnes différentes de son Berry natal, erre dans le Massif Central, fuyant l'invasion, la variole, la disette. Pourtant, (cf. la première phrase de cet extrait), le cordon ombilical avec Paris n'est pas coupé, et, par les nouvelles qu'apporte la presse ou les angoisses que provoque son absence, le désastre national reste omniprésent.

Le lecteur d'aujourd'hui pourrait oublier le contexte historique. Ce qui est écrit sur la situation politique, le fiasco militaire et l'antagonisme franco-allemand, il l'aurait ou l'a trouvé en 1914 -1918, puis en 1939 - 1945. Trente-trois années, plus vingt-et-une autres, sans compter les passions et les exégèses toujours d'actualité, bien peu a changé : affrontement des peuples (l'ennemi héréditaire), préjugés sur les mentalités (l'ordre germanique, l'incurie latine), clichés (la puissance mécanique contre le panache héroïque), etc. Redoutable leçon d'humilité, témoignant de la lente résistance des consciences collectives à l'agitation des pouvoirs, la précipitation des événements et le bouleversement des institutions.]

Commentaire

Page 8 de ce *Journal*, l'entrée date du 17 septembre, seize jours après la défaite

de Sedan. Napoléon III n'est plus empereur, ayant été déchu de son titre le 4. La France est une république mais la guerre continue. Les Prussiens sont aux abords de Paris et Metz est tombée. La veille, le 16, George Sand écrivait : « [...] la guerre au cœur de la France, et aujourd'hui Paris investi ! Demain, peut-être, pas plus de nouvelles de Paris que de Metz ! Je ne sais pas comment nos cœurs ne sont pas encore brisés. On ne se parle plus dans la crainte de se décourager les uns les autres ».

Ici, d'emblée, elle répète cette inquiétude, puis se lance dans une méditation à laquelle elle apportera une conclusion. Bien que le texte ne comporte qu'une seule division en paragraphes, les deux autres alinéas ne servant qu'à l'énoncé de la parole du paysan, voix répondant en contrepoint distant à celle de l'auteur, la page se déroule comme une ode grecque en trois mouvements de sens contraire : l'anéantissement, l'hymne d'espoir, le retour.

L'anéantissement

Il concerne les onze premières lignes. L'ampleur du désastre et sa répercussion sur les esprits se mesurent au nombre de mots négatifs utilisés, les « rien » multipliés, ceux qui expriment le manque absolu, « sans », « oubli », « extrême », le dénuement humain, « plus guère », « ce qui reste » répété deux fois, l'absence, « [de] tant d'hommes », l'anxiété générée par la dislocation sociale, pis l'impossibilité d'une quelconque organisation, « volontés palpitantes », « bras valides » devenus inutiles. « [...] Jet nous sommes dans l'inaction ! » jaillissant comme un cri de détresse.

Porte-voix des intellectuels, George Sand, exilée par prudence, bien que ne manquant de rien (elle fréquente de jolies auberges « très propres », des tables rustiques « fort épicées » [pages antérieures]), entre en sympathie à distance avec le peuple parisien et de France. Cet « écho sonore », comme disait Hugo, par l'indigence des renseignements venant à lui en bribes irrégulières, amplifie la tonalité dramatique de l'atmosphère générale et se déroule à la manière d'un chœur antique. George Sand fait office de pleureuse, commentant les événements par des phrases exclamatives courtes, une manière de psalmodie du malheur national.

L'hymne à la terre

L'espoir renaîtra cependant. Ce paysan, imaginé ou rencontré, au seuil de la mort, se transfigure en gardien sacré. Accablé des atours menaçants de la vieillesse, sa fragilité devient sa force et, à lui seul, il incarne l'invulnérable sauveur dont la France, l'humanité ont besoin. George Sand embellit son portrait selon une mystique dont elle a déjà fait usage dans ses œuvres campagnardes, *La petite Fadette*, *La Mare au Diable*, en particulier. Cet homme, dans son isolement chenu et sa patiente détermination, se transforme en dieu-lare, gardien du foyer et, surtout, de la terre nourricière.

On trouve-là une opposition ville-campagne lourde de signification. Cette terre, sacralisée par l'auteur (attitude non rare au XIXe siècle devenu industriel, rappelons-nous « le geste auguste du semeur »), garantit une pérennité que n'offre plus la cité. Là, le désordre, l'effroi, la stérilité, ici l'annonce du renouveau immuable. Alors que les murs s'écroulent, l'herbe, elle, issue du terreau national, s'affirme comme immortelle. Où se situe la civilisation ? Elle a déserté son terreau naturel (*civis* = citoyen, membre de la cité) pour se manifester là où, sans doute, elle serait par beaucoup, en des temps plus calmes, méprisée.

Le vieil homme devient le symbole de la vie, lui qui est aux abords de la disparition. Ses faibles armes s'avèrent plus puissantes que les canons et plus explicites que les exégèses des grands esprits ; avec quelques grains, il crée, renouvelle, assure l'avenir. Il appartient corps et âme aux grands cycles du cosmos. Il sait « d'instinct » ce que, pressé et superficiel, le citadin a oublié : rien n'est définitif, tout se renouvelle, la nature ne trahit pas la séquence des saisons. Le « cataclysme » est de l'ordre de la contingence, la guerre, la sécheresse ajoutée, tout cela n'est qu'« accident », la terre, elle, relevant de l'essence.

Poète et paysan

George Sand se reconnaît différente, car appartenant au monde de la cité. Elle s'identifie en tant qu'« artiste » (cf « J'avais un chagrin [...] », représentant l'acuité, la finesse et la sensibilité supposées de l'intelligence urbaine. Elle analyse d'une voix prolixe et parfois exaltée, alors que la parole du paysan reste d'une sobriété spartiate. Elle discourt sur la beauté perdue de l'été, lui, préfère le silence. Elle se lamente de la perte des fleurs, lui se satisfait d'une touffe d'herbe. Elle nomme chacune de ces merveilles en naturaliste avertie, lui, va à l'essentiel, la vérité ultime. Elle parle de beauté, lui, se préoccupe des fruits du lendemain. Elle s'affiche en esthète effarée, lui, se comporte en travailleur confiant. Là où elle ne peut qu'offrir des mots désabusés, lui, prononce une phrase prégnante de signification éternelle.

Mais voici que les rôles s'inversent, l'artiste visionnaire, incapable de prendre la mesure des choses, érige ce paysan qui « sait » et « croit », en archétype. L'espoir, fuyant les esprits savants, s'est réfugié dans la conscience instinctive. En fait, elle seule a résisté, et comme naturellement, aux tentations de l'abandon et à l'hystérie ambiante, répondant par un geste, unique, ordinaire mais sacré, à l'anéantissement général, celui, justement, que chantait Hugo lors des semailles (cf. *supra*).

L'hymne qu'entonne George Sand sur la lyre du poète enflé en puissance jusqu'au dithyrambe. Cet homme obscur, « homme noir courbé vers la terre », pour reprendre La Bruyère, est promu au rang suprême, garant de la nation, de la résistance aux contingences, fussent-elles d'une extrême gravité, de l'homme enfin. Ainsi accède-t-il à la grandeur innocente sous un regard médusé mais reconnaissant. Il n'est plus « un », mais la « totalité », historique et biologique, de « l'espèce ».

Conclusion

En apparence, mais en apparence seulement, nous ne sommes pas loin de certaines théories qui, dans l'histoire encore récente, « nous ont fait tant de mal » : la régénération sociale par le retour à la terre, la reconstruction de l'âme collective par la simplicité première, etc.

George Sand, esprit ô combien libéral, affranchi des conventions, obéissant à sa morale et non à celle qu'imposerait une quelconque hiérarchie, a cru en la vertueuse et féconde campagne qu'elle n'a eu de cesse d'idéaliser. Sa libre et sauvage éducation chez sa grand-mère paternelle de Nohant, les préceptes rousseauistes qu'elle y avait reçus, elle leur resta fidèle, tout en réverbérant l'écho de sa portion de siècle. Lors du « cataclysme » de 1870 – 1871, « [cette] harpe éolienne de [son] temps » (Renan) y revient tout naturellement, pour ancrer sa foi en l'avenir de la civilisation, avec la France alors tombée et déchue, mais à jamais promise.

Aloysius Bertrand (1807-1841)

Gaspard de la nuit, Livre III, 7

(1842, posthume)

(cf. Claude Daugé, *R, d'Hier et d'aujourd'hui*, Récits,
« Au jardin de l'Arquebuse », 21, p.15)

Il était nuit. Ce furent d'abord, - ainsi j'ai vu, ainsi je raconte, - une abbaye aux murailles lézardées par la lune, - une forêt percée de sentiers tortueux, - et le Morimont grouillant de capes et de chapeaux.

Ce furent ensuite, - ainsi j'ai entendu, ainsi je raconte, - le glas funèbre d'une cloche auquel répondaient les sanglots funèbres d'une cellule, - des cris plaintifs et des rires féroces dont frissonnait chaque feuille le long d'une ramée, et les prières bourdonnantes des pénitents noirs qui accompagnaient un criminel au supplice.

Ce furent enfin, - ainsi s'acheva le rêve, ainsi je raconte, - un moine qui expirait, couché dans la cendre des agonisants, - une jeune fille qui se débattait pendue aux branches d'un chêne, - et moi que le bourreau liait échevelé sur les rayons de la roue.

Dom Augustin, le prieur défunt, aura, en habit de cordelier, les honneurs de la chapelle ardente ; et Marguerite, que son amant a tuée, sera ensevelie dans sa blanche robe d'innocence, entre quatre cierges de cire.

Mais moi, la barre du bourreau s'était, au premier coup, brisée comme un verre, les torches des pénitents noirs s'étaient éteintes sous les torrents de pluie, la foule s'était écoulée avec les ruisseaux débordés et rapides, - et je poursuivais d'autres songes vers le réveil.

[Aloysius Bertrand, de son vrai nom Louis (mais Aloysius n'est que la forme médiévale de Louis) Bertrand, était né en 1807 au Piémont du fruit des campagnes napoléoniennes. Son père, gendarme d'Empire, avait, en effet, aimé une belle Italienne. Météore oublié de la littérature, il ne vit jamais son œuvre publiée. Elle était pourtant appréciée de certains de ses grands contemporains, en particulier Charles Nodier (1780-1844) et Victor Hugo 1802-1885), auxquels ce *Gaspard de la nuit* fut dédié. Ce n'est qu'après sa mort de la tuberculose, à Paris en 1841, dans la plus grande dénuement, que, grâce à son ami le sculpteur David d'Angers, elle fut portée à la connaissance du public. Plus tard en 1908, l'ouvrage devait inspirer le piano de Maurice Ravel (« Ondine », « Le gibet » et « Scarbo ») dont la partition fut récemment chorégraphiée par Laure Daugé. L'extrait ci-dessus appartient à une partie intitulée « La nuit et ses prestiges ». La nuit, donc, d'abord présente dans les titres, occupe tout entiers ces quelques paragraphes.]

Commentaire

Un poème en prose, pour la première fois sous une forme achevée. Aloysius Bertrand, donc inventeur du genre, inaugurerait sans le savoir avec son *Gaspard de la nuit* un nouvel âge poétique, sans frontière entre la prose et la poésie. Ainsi s'ouvrirait à l'écriture un monde jusqu'alors quasi inconnu ou ignoré, ou encore que le vers ne savait pas exprimer, celui du *no man's land* de l'âme, des fantasmes, des délires, des bouffées brûlantes ou transies.

Il faut retenir du titre du chapitre le mot « prestiges ». *Praestigium*, en latin, signifie « illusion », « artifice », et dès le XVI^e siècle, le français y a ajouté l'éblouissement dû au charme, au sortilège, donc factice. Les nuits du narrateur sont des (le pluriel est important car il évoque le foisonnement) « merveilles » d'invention hallucinatoire, qui le projettent, c'est selon, dans le passé de ses lectures, l'avenir de ses désirs, le présent de ses angoisses, du jamais vu, du jamais entendu et pourtant dans l'ombre (« Il était nuit ») d'une fulgurante clarté (« j'ai vu », « j'ai entendu », « s'acheva le rêve »). Oui, la nuit se fait moment privilégié dans le temps, dans l'espace. « Il était nuit » est une formule archaïque, certes, mais qui donne à appréhender un être-là. Ce *Dasein* de la nuit, pour reprendre Heidegger, cet « étant parmi les étants », cela a une durée et se raconte.

Un narrateur engagé

La présence du narrateur s'affirme d'emblée : par l'usage du « je », non seulement comme auteur et moteur du discours, mais aussi en tant que « moi » objet des événements, et enfin revendiqué avec force comme acteur du récit.

« Ce furent d'abord » : le doute n'est pas de mise. Le « furent » est catégorique et aussitôt, le « je » assène sa certitude. « - Ainsi j'ai vu, ainsi je raconte - ». L'incise, dominatrice, bien détachée par ses tirets, accroche la vision au réel de la conscience, d'autant plus impérieusement que le « ainsi » est répété, chaque fois

comme un coup de poing. Il y a là une sorte de revendication agressive d'un droit, autrefois dénié et aujourd'hui reconquis. Cette revendication concerne l'objet du discours, les images vécues, et ce discours lui-même qui se fraye bruyamment un chemin hors du for intérieur, vers l'ailleurs de l'autre. Le passage du privé au public est un acte essentiel d'affirmation. Le « je », ici, existe dans la mesure où il échappe à son intimité et s'expose au regard et à l'écoute. Les mots ne disent pas seulement une histoire, ils établissent également une identité.

Du regard à l'écoute, en effet. À la vision s'ajoutent les sons, eux aussi occupant simultanément tout le champ de la conscience, eux aussi portant l'obligation d'être affirmés. Leur narration, (« - [...] ainsi je raconte - », suffit comme seul garant. Leur apparition sur le papier est leur gage d'authenticité. Comme dans le premier paragraphe, le « ainsi » est lié au « je raconte » qui suit. Pas de virgule séparatrice. C'est dans cette indissoluble liaison que réside la puissance du verbe. On pourrait parodier l'Évangile de Jean : c'est parce qu'il existe des mots pour le dire que les choses sont ou ont été. L'existence de la vision et de l'ouïe requiert la nomination pour accéder à la plénitude de l'être.

Une structure symétrique

Ce narrateur ordonne les faits de façon rigoureuse : d'abord le regard, puis l'ouïe s'ajoutant au précédent, et une troisième strate, introduite par l'adverbe « enfin », répondant aux successifs « d'abord » et « ensuite ». Il y a là la volonté de suivre un ordre chronologique. La scène nocturne ressemble à un retable à trois volets que l'on parcourt de gauche à droite, chacun racontant son histoire et chacun, aussi, se superposant au précédent qui n'en est pas pour autant aboli (Ravel reprendra cette structure en triptyque). Dans cet extrait, le « je » se fait spectateur des autres et de lui-même, dressant un constat des faits, en devenant même partie prenante puisque lui-même objet des persécutions perpétrées parmi d'autres. Son dernier « ainsi je raconte » termine une séquence autonome : le corpus du rêve est clos.

Pourtant, un ajout, puis un autre viennent s'y emboîter, mais avec des changements de temps significatifs. Le passé simple (« Ce furent ») cède la place au futur (« aura », « sera »), puis à l'imparfait (« s'était », « s'étaient »). Dans le premier cas, le futur dans le passé révèle une projection dans l'après ; le narrateur raconte toujours, mais avec du recul, c'est-à-dire en termes chronologiques, de l'avance, comme s'il constatait les choses *a posteriori*, et que la logique du déroulement correspondait à l'inévitable perception intellectuelle qu'il en a. En tant que narrateur, il semble moins actif, moins acharné, comme s'il était déjà en dehors. L'usage suivant de l'imparfait corrobore cette impression. Le voici lié à la roue, mais c'était comme hier, donc sans angoisse ni souffrance. Le « je » devenu « moi » reste détaché des horribles contingences dont il sait faire la part des choses : en fait, l'action s'est déjà terminée, et bien terminée. Le narrateur a repris le dessus, a regagné du terrain sur la conscience. Il ne lui reste plus qu'un bref sen-

tier nocturne à parcourir, anodin celui-là, ne méritant pas d'être raconté, car le réveil s'est presque opéré et, avec lui, la disparition des ombres et des cris.

Un tableau symbolique

Mais le rêve fut, rêve, non rêverie, pendant la nuit. Pendant la nuit, cela constitue un intervalle encadré de deux ailleurs dont on ne saura rien. Ainsi, la nuit est un passage de nulle part à nulle part, puisque le narrateur ne s'intéresse ni à l'une ni à l'autre, même si le dernier segment de phrase évoque une poursuite « d'autres songes vers le réveil » Ces « autres songes », eux, sont un pont jeté entre le sommeil et l'éveil, mais leur qualité de transition ne les promeut pas à la lumière narrative. Le voyage onirique est unique et se suffisant à lui-même. Lui seul importe et sa durée se promène au gré des lieux visités.

Pour parvenir au Morimont, nous, lecteurs que le narrateur entraîne avec lui, partons d'une abbaye, puis cheminons à travers une forêt, les deux contemplés à loisir puisque le souvenir en a gardé les seuls détails significatifs. Quels détails, pointés du doigt, cependant ? Aucun réalisme en eux, plutôt une vision poétique : ainsi les lézards de lune, les trous tortueux de la forêt, puis le panorama aérien « de capes et de chapeaux », comme si le regard, soudain, s'était hissé sur le toit virtuel de la foule. Le grouillement est en bas, à la verticale, et, de manière inverse, dans le deuxième paragraphe, les sons convergent horizontalement vers un centre à partir de points équidistants, avant de se réverbérer à l'infini de feuille en feuille. Même disposition lorsque le narrateur se mue de spectateur en acteur : la roue sur laquelle on l'enchaîne est encadrée à distance par le bûcher et la potence, une ligne de mort horizontale et une autre verticale où s'agitent en parallèle redressés les soubresauts rythmés d'une vieillesse moribonde et ceux, pantelants, d'une jeunesse brisée. Le symbolisme de la croix, la parfaite répartition des plans et des lignes, visuels ou sonores, la symétrie des événements figés évoquent un tableau vivant, comme un mystère jadis joué sur le parvis d'une cathédrale.

Les deux ajouts servent de légende au bas des volets du triptyque. Comme lorsqu'on contemple une œuvre picturale ou plastique, le regard se porte d'abord sur les formes et les reliefs, puis sur l'explication qui en est donnée. Ici, le rêve se fait plus précis, l'histoire perd son anonymat. Les victimes sont identifiées par leur nom, leur habit, leur destinée. La construction poétique, cependant, demeure : la bure du moine s'est dégagée de la pénitence et la grisaille de la cendre se métamorphose en l'ardeur d'une chapelle. De même, le pantin désarticulé de la jeune suppliciée se vêt de blancheur et luit du noble éclat de la cire brûlante. Reste le narrateur : d'un coup, le rêve indulgent libère la conscience enchaînée et se brise le cauchemar. C'est au moment précis où la barre s'abat que les images se dissolvent, les éléments concourant à cette libération, une pluie lustrale éteint les torches maudites et disperse la foule comme un flot. La nuit n'est pas close, mais elle n'a plus d'importance. Le poème a pris fin.

Une nuit moyenâgeuse

Baudelaire a commenté ce *Gaspard de la nuit* : « [...] la plus parfaite illustration de la rêverie médiévale du romantisme ». C'était un compliment (« parfaite » n'a rien d'ironique) et, en effet, cet extrait tire sa substance même des constructions nées de l'imaginaire romantique. C'est un Moyen Âge sombre, dont on ne retient que l'aspect morbide. Tous les attributs légendaires de la période se trouvent réunis en quelques phrases, et leur liste constitue une sorte de bric à brac obligé qui prévaut encore dans la conscience collective.

Il y a la nuit, en soi menaçante, la vieille abbaye dont les murs menacent ruine, la forêt obscure, percée (trouée) et tortueuse (qui tord), la place des exécutions, le glas et les sanglots qui se répondent en une même tonalité (« funèbre [s] »), puis les plaintes de la peur auxquelles font écho les rires sardoniques, le bourdon des membres de la confrérie de pénitence, le supplice bientôt achevé, un moine qui agonise, une pucelle pendue à un chêne, la roue de la question où l'on gît les membres fracassés, l'habit de cordelier de l'ordre de Saint François, le bourreau, la foule avide de souffrance et de mort.

En fait, c'est-là une panoplie maléfique sortie pêle-mêle du mouvement gothique qui avait pris son essor en Allemagne, avec E.T.A. Hoffmann (1776-1822), conteur fantastique, et en Angleterre avec les retentissants romans de Horace Walpole (1717-1797), (*The Castle of Otranto* [1764]), ou d'Ann Radcliffe (1764-1829), (*The Mysteries of Udolpho* [1794]), à la fin du XVIII^e siècle et au tout début du XIX^e, et dont les personnages solitaires sont soumis à de noires aventures en des lieux de désolation. Certes, certains esprits bien faits avaient parodié cette mode littéraire, Jane Austen (1775-1817) par exemple dans son *Northanger Abbey* (1818, posth.) où elle se gausse gentiment d'une petite héroïne, Catherine Morland, lisant trop de romans, et, du vivant même d'Aloysius Bertrand, Pétrus Borel (1809-1859) dont on ne sait trop si la philosophie du néant et la mélancolie noire au ricanement morbide de ses *Rhapsodies* (1832) est sincérité ou moquerie.

Ce « romantisme de l'ombre », comme on l'a appelé, dont l'écriture constitue un « épanchement du songe dans la vie réelle », selon la formule de Gérard de Nerval (1808-1855), se voit chez Aloysius Bertrand assorti d'une dimension fantastique. En effet, au moment crucial, la crise se dénoue d'un coup libérateur, la barre du bourreau qui allait briser soudain se brise elle-même et le calvaire prend fin avant d'avoir commencé. Ce fantastique, cependant, n'est pas gratuit et peut s'expliquer par la nature même du rêve. Il n'y a pas là apport de surnaturel mais mécanisme d'une conscience qui s'approche du réveil.

Le mécanisme du rêve

Ce que nous donne à voir et à entendre cet extrait comporte, en effet, nombre d'éléments semblant concorder avec les principes constitutifs du rêve tels que les a décrits Freud. Certes, Freud est contesté, en particulier depuis que l'imagerie cérébrale a fait d'immenses progrès. Il n'en reste pas moins que, si l'on se préoccupe

du contenu manifeste, clairement exprimé, celui qui, précisément, n'intéresse pas la psychanalyse, et non du contenu latent, celui de l'inconscient voilé, on peut établir une grille de lecture révélatrice.

Grâce, par exemple, à certains restes diurnes qu'il convient de déduire du texte. Déduire, en effet, car le narrateur ne donne aucune indication sur ce qu'il a fait avant la nuit, le jour même ou pendant ceux qui ont précédé. Outre le décor et l'abondance de détails évoquant l'Inquisition, deux noms sont avancés : Marguerite, qui laisserait à penser à celle du *Faust* de Goethe, publié en sa seconde partie en 1832 et sans doute connu de l'auteur, voire au lied de Schubert *Gretchen am Spinnrade* (« Marguerite au rouet ») composé en 1818 et donné pour la première fois deux ans après la mort du musicien au Musikverein de Vienne en 1830, lui aussi devenu populaire en Europe au cours des années 1830-1840 ; Dom Augustin, lui, est plus difficile à situer, mais du fait que son identification rappelle un très illustre précédent, on se risquerait à croire que le nom joue le rôle de passe-partout chaque fois qu'on a besoin d'évoquer un religieux imaginaire.

Deuxième aspect onirique, la figurabilité, c'est à dire la transformation d'une idée en images. Ici, le cauchemar même, poussé au paroxysme, est tout entier imprégné de l'idée de mort infligée pour obtenir la rédemption. L'idée n'en est pas mentionnée, ni *a fortiori* développée, mais les scènes qui se juxtaposent n'ont de cesse, l'une après l'autre, de montrer le châtiment par la souffrance, crémation ou pendaison, pour ensuite réhabiliter les victimes dans l'honneur de leur sépulture. Cette figuration est la forme narrative du rêve, présentant un scénario structuré et, comme il l'a déjà été souligné, entièrement symbolique.

Condensation aussi ; plusieurs représentations s'amalgament et n'en font plus qu'une. On passe d'une séquence à l'autre sans lien ni explication avant qu'elles ne se mélangent, la barbarie et la mysticité vont de pair, le martyr coupable et la sainteté se mêlent, l'enchaînement et la libération fusionnent, la nuit et la lumière se dissolvent l'une dans l'autre.

Enfin, ce qu'on appelle le déplacement : là, on atteint aux zones de l'indicible car il s'agit de l'opération qui voile ce que la psychanalyse voudrait savoir. Ce qui fait l'inconscient se présente comme un fait peu important, alors que ce qui constitue l'essentiel du rêve correspond mal aux désirs cachés. À ce compte, le poème entier relève du déplacement. L'excitation ou la pulsion, présente mais non identifiée, se manifeste sous des formes qu'on a analysées, pour sans doute mieux se déguiser. La noirceur n'est peut-être qu'un leurre et l'élément principal sans doute la liquéfaction générale et salvatrice du dernier paragraphe.

Conclusion

De l'aspect onirique, en réalité, on ne perçoit que l'épiphénomène et c'est lui seul qui constitue la matière littéraire. Aloysius Bertrand lui-même n'était pas dupe, puisque son ouvrage portait en exergue cette sage parole de Pantagruel : « J'ai rêvé tant et plus, mais je n'y entends note » (*Pantagruel*, Livre III).

On retiendra donc plus volontiers le caractère innovateur du genre choisi, ce poème en prose qui fera florès. Baudelaire sera l'un des premiers à en savoir tirer parti, comme en témoigne cette dédicace du *Spleen de Paris* à Fernand Houssaye :

J'ai une petite confession à vous faire. C'est en feuilletant, pour la vingtième fois au moins, le fameux Gaspard de la nuit (un livre connu de vous, de moi et de quelques-uns de nos amis, n'a-t-il pas tous les droits à être appelé fameux) que l'idée m'est venue de tenter quelque chose d'analogue, et d'appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d'une vie moderne et plus abstraite, le procédé qu'il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque.

Il est de fait qu'après Baudelaire, Max Jacob et tous les surréalistes, l'œuvre d'Aloysius Bertrand irrigue encore et toujours l'imagination des poètes et participe, sans que son auteur ait pu un instant l'imaginer, à l'immense concert des cœurs en quête de beauté.

Alfred de Musset (1810-1857) ***Confession d'un enfant du siècle 1, 2 (1836)***

Alors s'assit sur un monde en ruines une jeunesse soucieuse. Tous ces enfants étaient des gouttes de sang brûlant qui avait inondé la terre ; ils étaient nés au sein de la guerre, pour la guerre. Ils avaient rêvé pendant quinze ans des neiges de Moscou et du soleil des Pyramides. Ils n'étaient pas sortis de leurs villes, mais on leur avait dit que, par chaque barrière de ces villes, on allait à une capitale de l'Europe. Ils avaient dans la tête tout un monde ; ils regardaient la terre, le ciel, les rues et les chemins ; tout cela était vide, et les cloches de leurs paroisses résonnaient seules dans le lointain. Trois éléments partageaient donc la vie qui s'offrait alors aux jeunes gens : derrière eux un passé à jamais détruit, s'agitant encore sur ses ruines, avec tous les fossiles des siècles de l'absolutisme ; devant eux l'aurore d'un immense horizon, les premières clartés de l'avenir ; et entre ces deux mondes... quelque chose de semblable à l'Océan qui sépare le vieux continent de la jeune Amérique, je ne sais quoi de vague et de flottant, une mer houleuse et pleine de naufrages, traversée de temps en temps par quelque blanche voile lointaine ou par quelque navire soufflant une lourde vapeur ; le siècle présent, en un mot, qui sépare le passé de l'avenir, qui n'est ni l'un ni l'autre et qui ressemble à tous deux à la fois, et où l'on ne sait, à chaque pas qu'on fait, si l'on marche sur une semence ou sur un débris. Voilà dans quel chaos il fallut choisir alors ; voilà ce qui se présentait à des enfants pleins de force et d'audace, fils de l'Empire et petits-fils de la Révolution. Or, du passé ils n'en voulaient plus, car la foi en rien ne se donne ; l'avenir, ils l'aimaient, mais quoi ! comme Pygmalion

Galatée : chaux plein d'ossements, c'était pour eux comme une amante de marbre, et ils attendaient qu'elle s'animât, que le sang colorât ses veines. Il leur restait donc le présent, l'esprit du siècle, ange du crépuscule qui n'est ni la nuit ni le jour ; ils le trouvèrent assis sur un sac de manteau des égoïstes, et grelottant d'un froid terrible. L'angoisse de la mort leur entra dans l'âme à la vue de ce spectre moitié momie et moitié fœtus ; ils s'en approchèrent comme le voyageur à qui l'on montre à Strasbourg la fille d'un vieux comte de Sarvenden, embaumée dans sa parure de fiancée : ce squelette enfantin fait frémir, car ses mains fluettes et livides portent l'anneau des épousées, et sa tête tombe en poussière au milieu des fleurs d'oranger. Comme, à l'approche d'une tempête, il passe dans les forêts un vent terrible qui fait frissonner tous les arbres, à quoi succède un profond silence ; ainsi Napoléon avait tout ébranlé en passant sur le monde ; les rois avaient senti vaciller leur couronne, et, portant leur main à leur tête, ils n'y avaient trouvé que leurs cheveux hérissés de terreur. Le pape avait fait trois cents lieues pour le bénir au nom de Dieu et lui poser son diadème ; mais Napoléon le lui avait pris des mains. Ainsi tout avait tremblé dans cette forêt lugubre de la vieille Europe, puis le silence avait succédé. [...] Ce fut comme une dénégation de toutes choses du ciel et de la terre, qu'on peut nommer désenchantement ou, si l'on veut, désespérance ; comme l'humanité en léthargie avait été crue morte par ceux qui lui tâtaient le pouls. [...] Dés lors, il se forma comme deux camps : d'une part les esprits exaltés, souffrants, toutes les âmes expansives qui ont besoin de l'infini, plièrent la tête en pleurant ; ils s'enveloppèrent de rêves maladifs, et l'on ne vit plus que de frêles roseaux sur un océan d'amertume. D'une autre part, les hommes de chair restèrent debout, inflexibles, au milieu des jouissances positives, et il ne leur prit d'autre souci que de compter l'argent qu'ils avaient. Ce ne fut qu'un sanglot et un éclat de rire, l'un venant de l'âme, l'autre du corps. [...] Qu'on ne s'y trompe pas : ce vêtement noir que portent les hommes de notre temps est un symbole terrible ; pour en venir là, il a fallu que les armures tombassent pièce à pièce et les broderies fleur à fleur. C'est la raison humaine qui a renversé toutes les illusions ; mais elle porte en elle-même le deuil, afin qu'on la console.

Commentaire

1836 : depuis six années, la France vit sous la Monarchie dite de juillet. L'économie, ravagée par les affres de la Révolution et les guerres impériales, se redresse grâce au négoce des grands bourgeois. Dans ce texte charnière, le narrateur, qui n'est autre que Musset bien que l'œuvre se présente comme un roman, cherche à identifier le mal dont souffre sa génération. Déchirure de l'époque, déchirure sociale, déchirure du style aussi. Ombre et lumière, couleurs contrastées, espaces sans mesure, le texte se présente avec la vigueur d'une fresque à la Delacroix.

.../..

La déchirure de l'histoire

Le rouge du sang, le blanc des neiges, l'orange des Pyramides, et la grisaille des rues, les capitales et les océans désormais hors de portée, quelle confusion, quelle déchéance ! L'hier glorieux et infini, aux promesses de prestige et de lumière, l'avenir renvoyé à des horizons incertains dont l'aurore saura se faire attendre : reste ce présent, vide, en blanc et noir, sans vibration, pas même celle des cloches naguère résonnant de village en village « jusqu'aux tours de Notre-Dame ». Héritier de la révolution, nourri des fulgurances de l'Empire, l'aujourd'hui s'est fait soudain incolore, atone et muet. L'histoire l'a voulu entre-deux, plus celui-ci (« fossiles », « débris »), pas encore celui-là (« premières clartés »), laissé pantelant de perdre sa vie, sa frontière bornée, l'Europe interdite, les espoirs en berne. Où sommes-nous ? L'exaltation d'un continent unifié, les ardeurs novatrices, l'élan, le « souffle », tout cela n'est plus. À sa place, un vaste désert, agité de sournaises turbulences, dont Musset fait l'élément dominant de son symbolisme, cette mer, naguère accueillante, n'offrant plus que sa vacuité au regard désespéré. Deux embarcations la traversent en sens inverse, l'une, blanche d'innocence, frêle et lointaine, la voile des espérances, sans doute, l'autre, lourde et salie (la « vapeur »), celle, peut-être, du négoce, étranger à l'âme romantique. Rupture, donc, et conscience de cette rupture, déception des esprits englués de présent, ni gloire passée ni « semence » pour demain. Alors, ce quelque chose qui n'est rien ? Une pesanteur de médiocrité, enfant bâtard de l'époque, un néant suspendu dont on ne défait point. L'histoire est devenue poussière, à l'image desséchée de la petite embaumée de Strasbourg, et comme elle, rigides et glacés, des lendemains que Vénus a oubliés.

Le radeau d'une génération naufragée

« Dénégation », « désenchantement », « désespérance » : le préfixe privatif « dé », à lui seul, caractérise bien l'état d'esprit de la génération romantique. Il exprime l'absence, la défaite (telle la mine décomposée d'un visage) de quelque chose. L'histoire a été mise en morceaux, l'épopée a fini en quenouille. Le rêve se nourrit de néant. Déjà, René, Werther, Chatterton avait exprimé ce mal à l'âme qui suit les grandes secousses. Les « Me'veileux et Me'veilleuses » du Directoire, le « jazz age » de Scott Fitzgerald et Zelda, nos « zazous » d'avant 45, autant de « jeunesse[s] soucieuse[s] ». Soucieuses de quoi ? D'un idéal impossible que reflètent les temps du discours, l'imparfait de ce qui ne reviendra plus, le plus-que-parfait de ce qui avait été, le présent du souvenir encore vivant, le passé simple de ce qui est. Alors, en effet, cet étrange sentiment de suspension, de flottement, cette privation (l'anglais, par son mot à suffixe : *deprivation*, accentue l'absence) de repères, ces ancrages interdits. En parallèle, cependant, l'égoïsme des temps de crise, le matérialisme des « hommes de chair », ces comptables satisfaits (*satis*, en latin = assez). Pour eux, des liasses en guise d'idéal, des « jouissances positives » en lieu de rêves. Musset exprime la déchirure du corps social par l'opposition éprouvée de l'esprit et du corps : au premier, une sémantique de la morbidité, ten-

due jusqu'au paroxysme, proportionnelle à la soif exaltée d'infini, souffrance, amertume, fragilité, pleurs, sanglot ; à l'autre, celle de la rigidité triomphante des corps insensibles, à l'éclat de rire blasphématoire. D'un côté, le nihilisme désabusé, de l'autre, la froide indifférence du profit. Que reste-t-il ? Galatée est-elle condamnée à ne point s'animer ?

L'attente de l'imaginaire

L' « humanité en léthargie », écrit Musset. Oui, pour lui et ceux qui lui ressemblent. Le vocabulaire qu'il utilise appartient au champ lexical de l'attente. Puisque les rêves sont inaccessibles, on « plie la tête » et enveloppé comme d'un linceul par l'infini qui se nourrit d'exaltation, l'on pense en sourdine et trouve refuge dans le souvenir des grandeurs passées, mêlées aux espoirs d'une germination. Ce repli est une position de survie, destinée à ne point durer. Phénomène de jeunesse, il se défera lui-même en un jour incertain. Le symbolisme du « vêtement noir » est, sur ce point, significatif. La raison l'a emporté, puisqu'elle a ôté les armures et dépareillé les broderies. Ainsi se trouve-t-elle en deuil d'elle-même. Ce deuil est nécessaire, mais non éternel. Un jour, cette maladie de l'âme s'atténue et se dissipe. L'imaginaire reprendra ses droits et fera bon ménage avec la prospérité annoncée. Le sanglot et le rire se retrouveront côte à côte, et en bonne harmonie. N'est-ce pas, d'ailleurs, ce que Hugo a expliqué dans sa « Préface » de *Cromwell*, texte fondateur, paru neuf ans plus tôt en 1827, manifeste polémique imposant le droit au mélange des genres, au grotesque allié du sublime, image de l'homme, de la société et du regard qu'on leur porte ? Musset a encore 24 années à vivre, une œuvre immense en gestation, poétique et théâtrale (*Lorenzaccio*, cependant, est antérieur de deux années, 1834). Son imaginaire en panne s'est réveillé et il a fini par trouver en lui les ressources nécessaires pour affronter le monde, s'en accommoder parfois bruyamment, sans perdre son énergie créatrice. Il n'a pas été le seul : le jeune Lamartine s'est fait politique et même homme d'État, Hugo a payé de l'exil ses oppositions irréductibles, sa « Tristesse d'Olympio » muée en puissantes épopées destructrices, en romans à thèse dénonciateurs, Vigny saura associer le pessimisme à la grandeur, symbolisant, dans l'image du loup traqué, l'éternité de l'héroïsme résigné aux prises avec les assauts dérisoires de la société. À l'acharnement de la meute, il répond par le silence, « sans jeter un cri », stoïcisme autrement fécond que les agitations meurtrières de la populace.

La féconde écriture de la désespérance

Avec ses longues phrases ondulantes, le balancement étiré des contrastes, l'accumulation équilibrée des notations pessimistes, les ouvertures sur des horizons voilés d'infini, Musset crée un style puissant exprimant le désenchantement de sa génération, mais sans en partager les symptômes. Son écriture n'est pas soumise et passive ; au contraire, elle se mobilise sans cesse, comme protéiforme, contredisant par son énergie accumulatrice la léthargie qu'elle dénonce. En cela même, elle devient porteuse d'espoir. Ce texte exprime la mélancolie mais avec vivacité, sur un

ton parfois polémique, en d'autres passages quasi épique (cf. la fureur et le souffle du souvenir napoléonien), avec des appuis sur les éléments, l'eau, le feu, le vent, les forêts de la terre, les frissons et les ébranlements du sol, les rouleaux de l'océan. Cette prose quasi poétique porte en elle l'assurance de la vigueur retrouvée : elle s'adresse telle une proclamation à tous les hommes, avec des élans et des fulgurances cosmiques. Musset n'est pas l'historien de son époque, il s'affiche ici en prophète, non par le sens des mots, mais par la grandeur de leur agencement. Ce passage de la *Confession* présente une architecture très pensée, articulée en trois phases distinctes, régies par une dialectique implacable : du désespoir, comme on l'a vu, on progresse vers le désenchantement, puis le repli hibernateur de l'imaginaire. « [L]es mots pour le dire », eux, échappent au naufrage. Tels les rescapés de la Méduse, ils gardent jusqu'au bout leur détermination salvatrice.

Conclusion

La révolution romantique modèle encore nos sensibilités et nos façons de penser. Peu ou prou, nous sommes les héritiers de cet « enfant du siècle ». Nous accordons une primauté à l'individu, nous respectons ses états d'âme, parfois même de façon institutionnalisée en nos sociétés modernes. L'écriture autobiographique favorise ce privilège que nous attribuons au « moi », moins haïssable que jamais, sujet, au contraire privilégié, de notre recherche. De plus, le style même de Musset contredit par sa facture la morosité qu'il exprime. Le message est pessimiste et l'écriture puissante et soutenue. À elle seule, elle donne un sens aux désordres de l'Histoire, et ce sens dit que la lumière, en définitive, reste possible, au bout du chemin.

Charles Baudelaire (1821-1867)

« La Mort des Amants »

Les Fleurs du Mal

*Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères,
Des divans profonds comme des tombeaux
Et d'étranges fleurs sur des étagères,
Éclores pour nous sous des cieux les plus beaux.*

*Des divans profonds comme des tombeaux...
Nos deux cœurs seront de vastes flambeaux,
Qui réfléchiront leurs doubles lumières
Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux.*

*Usant à l'envi leurs chaleurs dernières,
Nous échangerons un éclair unique,
Comme un long sanglot, tout chargé d'adieux ;*

*Et plus tard, un ange, entr'ouvrant les portes,
Viendra ranimer, fidèle et joyeux,
Les miroirs ternis et les flammes mortes.*

Commentaire

Écrit en décasyllabes avec une coupe inhabituelle en 5/5, sans son titre, ce sonnet ne serait pas très clair à première lecture. Pourtant, on remarque que l'amour et la mort sont suggérés sans que jamais les deux mots ne soient prononcés, puis que de leur rencontre naît une union qui, par un dépassement, semble ouvrir la voie à une renaissance, fictive ou non.

Il comporte donc deux parties correspondant à la division traditionnelle du genre : de l'octave (les deux quatrains) au sixain (les deux tercets), le changement s'effectue par un tournant (et non un retournement), la *volta* du sonnet pétrarquéen, mais sans rupture brutale. En fait, il s'agit d'un passage d'état à état plutôt que d'une opposition. La structure même confirme ainsi l'unité du cheminement qu'effectue le poète, partant du « double » pour arriver à « l'un », de la mort pour trouver la vie. Vie ? Simulacre ? On le saura.

En soi, cette structure est déjà une représentation qu'on pourrait transcrire selon un petit schéma ressemblant à une équation qui serait :

$$[- 2 \rightarrow 1 + = -]$$

C'est cette formule poético-algébrique qu'il est loisible de suivre pour expliquer l'axe central et l'ultime signification du poème.

Le signe -

Le signe de la mort, présente par implication dans le premier quatrain, avec une reprise, en écho ou en miroir, au début du second. Cette présence est affirmée par le mot « tombeau », mais aussi suggérée par l'étrangeté des fleurs, « étranges », ici, signifiant « inhabituelles » et « étrangères ». De même, la beauté des cieux est soulignée par un superlatif absolu qui montre bien que ce genre de firmament appartient à un monde situé au-delà de celui, limité, que peuvent appréhender et connaître les sens. Déjà, il s'agit d'une vision annonçant l'ouverture finale.

La mort, quoique négative, n'est pas à redouter, puisque le poète l'associe en un enlacement charnel à l'amour et à la beauté. En fait, tous les mots importants évoquent les trois aspects à la fois. Ainsi, les lits (ou les divans) peuvent être des

couches nuptiales ou mortuaires, et qui plus est, empreintes d'absolu, celui de leur plénitude (« pleins d'odeurs légères) ou celui de leur profondeur (« divans profonds »). De même, les fleurs, symbole traditionnel de beauté (« Mignonne, allons voir si la rose »), sont offertes par ceux qui aiment (les roses rouges) ou ceux qui pleurent les disparus (les chrysanthèmes). Enfin, les cieux représentent le séjour des âmes (« Notre père qui êtes aux Cieux »), la félicité suprême (le « septième ciel ») et l'ultime beauté (« les célestes splendeurs »).

En fait, il s'agit d'une mort riche de promesses, présentée comme un but à atteindre, la dernière étape d'un souhait. D'ailleurs, le sonnet est écrit au futur (« nous aurons », etc.), sur lequel nous reviendrons en conclusion. Déjà, dès le premier quatrain, le poète exprime son espoir d'une libération par la mort et vers la beauté.

Le chiffre 2

Cette libération ne peut être le fait d'un être solitaire. Le deuxième quatrain est placé sous le signe du chiffre 2, celui du couple. En effet, si l'on exclut le premier vers, reprise du premier quatrain et terminé par des points de suspension invitant à l'inconnu, chacun des trois vers suivants comprend, parfois répété, un mot exprimant la dualité (« Leurs doubles lumières », « nos deux esprits », « ces miroirs jumeaux »). Le fait qu'il s'agisse-là de deux êtres réunis pour et dans l'amour est signifié par l'expression « nos deux cœurs », placée en tête de série. Le mot « cœur », en outre, se trouve en parallèle avec le mot « esprit », ce qui implique que l'engagement des amants est à la fois sentimental et mystique. L'esprit est-il une âme ? On ne sait, mais contemplation il y aura.

Le chiffre 2 est associé à la lumière, soit directe, soit réfléchi. D'ailleurs, le mot « réfléchiront » est employé dans le troisième vers. Cela a plusieurs significations. D'abord que le lien unissant le couple éclaire le chemin à suivre, sans laisser d'ombre, donc sans la moindre ambiguïté ; les « flambeaux », déjà vifs en soi, sont « vastes » ; les lumières, elles, sont « doubles », adjectif repris par « jumeaux », ce qui apporte encore une nouvelle dimension. Ce couple d'amants est, en fait, celui d'êtres identiques, chacun double de l'autre et peut-être aussi de lui-même, à la fois miroir et reflet. La multiplication se fait infinie et les identités s'effacent pour devenir images, reflets de reflets. Ce jeu de miroirs annonce les deux thèmes qui vont suivre, celui du passage et de l'unité.

Le passage et l'unité : → 1

Nous sommes parvenus à la fin de la première partie. Le poème s'engage dans la seconde en toute douceur. C'est naturellement que les amants s'enfoncent vers la mort ; alors, le couple s'efface pour devenir « un ». Au-delà de l'union, les deux personnes (corps, esprits) ont disparu et seul demeure l'être unique, semblable à ce qui était et pourtant différent. La fusion est accomplie. Le « nous » s'est métamor-

phosé et l'unicité se trouve appuyée par une cascade de répétitions, « un », « unique », « un » aux vers 10 et 11.

« Nous échangerons un éclair unique,
Comme un long sanglot [...] »

La continuité du poème est assurée par la résurgence du thème de la lumière. En effet, aux « flambeaux » de la première partie correspond « l'éclair » de la seconde. L'éclat s'est encore accentué, le reflet est désormais aveuglant. C'est la lumière d'une révélation. Les amants quittent leur enveloppe corporelle dont la dernière expression est ce « long sanglot tout chargé d'adieux » qui termine leur vie et... aussi le premier tercet du sonnet. Il était temps : on était parvenu au bout du chemin, ayant « usé » les « chaleurs dernières » jusqu'à « l'envi », c'est dire la satiété, l'épuisement, l'anéantissement.

Ce « sanglot » s'avère signe avant-coureur d'une ultime félicité. Dans l'univers romantique, et, à bien des égards, Baudelaire est encore romantique, les pleurs sont belles, nobles, salvatrices et initiatiques (Cf. Musset dans *La Nuit de mai* :

« Les plus désespérés sont les chants les plus beaux,
Et j'en connais qui sont de purs sanglots. »

Ainsi s'annonce l'arrivée de l'ange qui dominera la fin du sonnet.

Le signe +

Car voici que la mort s'est changée en vie ; le signe – est devenu +, positif. En effet, le dernier tercet est un chant d'espoir. Espoir de la vie retrouvée (« ranimer »), espoir de l'unité à jamais acquise (« fidèle »), espoir de l'allégresse reconquise (« joyeux »). Par une opposition hardie et avec une sorte de multiplication algébrique, Baudelaire reprend le thème du miroir et celui du flambeau. Ces miroirs qu'on croyait purs s'avèrent « ternis », mais, miracle épiphanique, ils vont recouvrer leur éclat. De même, ces flambeaux, pourtant « vastes », n'étaient que des « flammes mortes », mortes, oui, mais qui s'apprentent à jaillir de nouveau.

C'est qu'il s'agit-là d'un univers nouveau, comme neuf, auquel on vient d'accéder. La qualité de cet univers est indiquée par celle de son huissier, « l'ange ». Baudelaire se sert, ici, d'un être appartenant aux mythologies, en particulier la mythologie chrétienne, pour dire au lecteur que les amants unis à tout jamais ont pénétré dans le monde d'une transcendance et que, désormais, ils contemplent une ou la divinité.

Reste à savoir ce qu'est cette divinité qui leur confère leur nouvelle identité. Sans doute s'agit-il de la beauté, seule valeur digne de l'homme aux yeux de Baudelaire. Ainsi, par un paradoxe que l'on retrouve souvent dans son œuvre, la mort est synonyme de vie. Oui, comme on l'a vu, la vie se situait au royaume des om-

bres, n'était que pitoyable errance. La mort, elle, a conféré l'existence. Ainsi, la morbidité s'avère salvatrice et a valeur de révélation.

Conclusion : - -

Il convient de revenir au tout début du poème et au temps verbal employé par Baudelaire, ce futur simple qui a constitué l'axe central du sonnet. Avec lui, le poète n'a cessé de se projeter dans l'avenir. Ce qu'il a décrit, et qu'on a pu croire (et étudier) comme s'il s'agissait d'un fait présent, n'était qu'une projection dans le possible, une chimère en somme. Souhait ? Pacte ? Vision ? Ce poème est un cri d'espoir, certes, mais d'espoir désespéré, celui d'un être déchu, hanté par sa solitude et qui trouve en la mort appelée un alibi à son mal de vie. Le miracle n'a pas eu lieu ; il est resté, vif et déchirant, au tréfonds de l'aliénation métaphysique de l'être privé de certitude et d'accomplissement.

Joris-Karl Huysmans (1848-1907)

À Rebours (1884)

Chapitre XV

[Huysmans, d'origine hollandaise, mais né, élevé et habitant à Paris, mena pendant trente ans deux carrières : celle de fonctionnaire à la Sûreté Générale et celle d'écrivain. Symboliste, naturaliste, puis spiritualiste, il adhéra successivement à tous les courants littéraires de son temps. Dès le début des années 80, il se tourna de plus en plus vers lui-même à travers son personnage, Durtal, qui rejoint le catholicisme après avoir flirté avec le... satanisme. L'œuvre, encore très féconde, se fit alors quasi autobiographique, mais à la troisième personne.

Tel était déjà, en 1884, le cas d' *À Rebours*, sorte d'essai en négatif d'une décadence (cf. commentaire) poussée à son extrême limite. Ce n'est pas une autobiographie, ni même un roman autobiographique. Le narrateur, omniscient, doué d'ubiquité et de clairvoyance, prétend observer son personnage de l'extérieur. Pourtant, le regard que relaye sa voix pénètre à l'intérieur de la conscience du héros avec une telle intimité que le livre s'apparente à une pseudo autobiographie. La focalisation interne est poussée au point que le lecteur oublie ce narrateur : « Il », c'est « moi », celui de des Esseintes, dandy revenu de tout, qui a fait du seul esthétisme sa raison d'être et son mode d'existence. Après qu'il a comblé au paroxysme chacun de ses sens avec une méticulosité et une recherche aussi maniaques qu'éperdues, la maladie le rejoint et, plus vulnérable, il s'abandonne à certains compromis, trop tard, cependant. La fin est proche et il retourne, comme malgré lui, à la quintessence, ici de la musique. Il y a eu Bach (évoqué dans un précédent paragraphe non inclus ici), aujourd'hui, il se repaît, par le souvenir, d'un certain romantisme.]

[...] Il s'était donc résolument écarté de l'art musical, et, depuis des années que durait son abstention, il ne se rappelait avec plaisir que certaines séances de musique de chambre où il avait entendu du Beethoven et surtout du Schumann et du Schubert qui avaient trituré ses nerfs à la façon des plus intimes et des plus tourmentés poèmes d'Edgar Poe.

Certaines parties pour violoncelle de Schumann l'avaient positivement laissé haletant et étranglé par l'étouffante boule de l'hystérie ; mais c'étaient surtout des *lieder* [sic] de Schubert qui l'avaient soulevé, jeté hors de lui, puis prostré de même qu'après une déperdition de fluide nerveux, après une ribote mystique d'âme.

Cette musique lui entraît, en frissonnant, jusqu'aux os et refoulait un infini de souffrances oubliées, de vieux spleen, dans le cœur étonné de contenir tant de misères confuses et de douleurs vagues. Cette musique de désolation, criant du plus profond de l'être, le terrifiait en le charmant. Jamais, sans que de nerveuses larmes lui montassent aux yeux, il n'avait pu se répéter « les *Plaintes de la jeune fille* », car il y avait dans ce lamento, quelque chose de plus que de navré, quelque chose d'arraché qui lui fouillait les entrailles, quelque chose comme une fin d'amour dans un paysage triste.

Et toujours lorsqu'elles lui revenaient aux lèvres, ces exquises et funèbres plaintes évoquaient pour lui un site de banlieue, un site avare, muet, où, sans bruit, au loin, des files de gens, harassés par la vie, se perdaient, courbés en deux, dans le crépuscule, alors qu'abreuvé d'amertumes, gorgé de dégoût, il se sentait, dans la nature éplorée, seul, tout seul, terrassé par une indicible mélancolie, par une opiniâtre détresse, dont la mystérieuse intensité excluait toute consolation, toute pitié, tout repos. Pareil à un glas de mort, ce chant désespéré le hantait, maintenant qu'il était couché, anéanti par la fièvre et agité par une anxiété d'autant plus inapaisable qu'il n'en discernait plus la cause. Il finissait par s'abandonner à la dérive, culbuté par le torrent d'angoisses que versait cette musique tout d'un coup endiguée, pour une minute, par le chant des psaumes qui s'élevait, sur un ton lent et bas, dans sa tête dont les tempes meurtries lui semblaient frappées par des battants de cloches.

Commentaire

La musique

Il est assez facile d'identifier les œuvres auxquelles se réfère des Esseintes et de trouver pourquoi il les a choisies. Johann Sebastian Bach avait posé ses puissantes assises formelles, mélodiques et harmoniques. Le contrepoint, les figures de style, les explorations exhaustives des tons et modes, l'*Art de la fugue*, l'*Offrande musicale*, les *Variations Goldberg*, les *Cantates* du dimanche, les trois *Passions*, la *Messe en si mineur*, à lui seul il avait recueilli, assimilé et pétri en un moule original, toutes les musiques de l'Europe, l'allemande, bien sûr, mais aussi,

l'italienne et la française. Des Esseintes avait eu besoin de cette savante solidité pour savourer jusqu'à l'extase la science des sons. Avec Bach finissait en 1750 le monde baroque : la musique, par ses fils, surtout Wilhelm Friedeman, Johann Christian et Karl Philipp Emmanuel, puis avec Haydn et Mozart, se ferait ce qu'on appelle « classique ». Mais Mozart meurt prématurément en 1791 et même si « papa » Haydn poursuit son œuvre, ne serait-ce qu'avec la sublime *Schöpfung* (la *Création*) jusqu'au début du XIX^e siècle, d'autres voix s'élevaient, répondant aux poètes, des voix révolutionnaires, issues du *Sturm und Drang* et pourtant en rupture avec le néo-classique Siècle des Lumières, celles de Beethoven, de Schubert son contemporain si jeune (ils moururent à un an près), puis dans une deuxième vague romantique, la plus étrange, comme venue d'ailleurs, celle de Schumann. Telles sont-elles qu'écoute au crépuscule de sa vie le délicat héros du livre. Il ne s'attarde pas sur Beethoven, sans doute trop emballé ou devenu trop abstrait en ses quatuors (le grandiose 14^e et sa stridente tonalité d'Ut # mineur, la *Grande Fugue*, heurtée et dissonante). Il reste habité par une musique plus horizontale, plus intimiste, celle du lied allemand de Schubert et de Schumann que, pourtant, une petite génération sépare (Schubert, 1797-1828, Schumann, 1810-1856). De Schubert, il retient en emblème la figure de *La jeune fille et la mort*, celle du lied repris par le quatuor en ré mineur, tonalité vigoureuse, que le poète de la musique rend déchirante jusqu'à l'égarément. Le violoncelle de Schumann n'est sans doute pas celui du Concerto, peut-être l'une des voix du torrentueux quatuor avec piano. Si Schubert entrait en lui-même et invitait pas à pas l'auditeur à le suivre sur l'inexorable chemin, Schumann, lui, s'évade sans cesse d'un moi étranger qui l'engouffre aussitôt, encore et encore, le volatile Florestan qu'agrippe son ombre négative, le sentencieux Eusebius.

L'exacerbation

Semblable contemplation poussait au dérèglement. La reviviscence, magnifiée par la longue abstinence, restituée au carré ou au cube les délicieux tourments d'antan.

Le résultat littéraire se trouve fondé sur un champ sémantique unique, celui de l'exacerbation. Il s'agit d'un « transport » des sens, comme on disait alors, apparenté à un objet physique. Le corps réagit comme s'il était transpercé par quelque bête rongeur tour à tour chacun de ses organes. Les cibles privilégiées sont les « nerfs », puis le crâne, la gorge, enfin les entrailles. La musique crée une orgie de sensations culminant en une série d'orgasmes se répétant en chaîne du haut en bas de cette masse impuissante à s'en débarrasser. Impuissante, certes, mais aussi invitante, étranglée mais consentante, abandonnée. Trimalchio débauché de sons stridents, déchirants, tritu-rants, le corps, l'âme, la raison parcourus de forces indécentes de plaisirs ultimes, c'est un *Decameron* intérieur (« une ribote mystique d'âme »).

La musique de Schubert et de Schumann, tout expressive qu'elle est, en perd son essence artistique. Elle se mue en pouvoir suprême, se jouant de l'être qu'elle

mutile pour mieux le satisfaire. Elle abolit le monde pour y substituer une sorte d'enfer paradisiaque. À ce compte, elle devient délétère et même meurtrière, quasi satanique, détruisant, ravageant, muant la santé en pathologie, la force en pantelance, la raison en démence, l'équilibre en écartèlement. Les cordes du violoncelle lacèrent et déchirent, les tonalités s'enfoncent comme des clous sur la croix, la voix ouvre béant le cœur chancelant comme le javelot du centurion.

Le passage, en sa dernière partie, décrit avec une précision clinique cette agonie violente : fièvre, amoindrissement, agitation, anxiété, angoisse, dérive, meurtrissure, détresse sans pitié et sans repos, culbute torrentielle. Les *Psaumes* s'élevant au dernier moment, peut-être l'ascension céleste du *Et incarnatus est* dans le « Credo » de la *Messe en mi bémol* de Schubert, cela n'est pas précisé, résonnent avec fracas comme des glas de cloches battant aux tempes. On retrouve ici les symptômes qui assaillaient Schumann lors des premières manifestations de sa douloureuse et fatale folie. En quelque sorte, des Esseintes s'est approprié ce qu'il imagine avoir été le tourment de ses musiciens préférés. C'est un prédateur sans génie qui se fait dévorer par sa proie.

La décadence ?

Décadent, décédé : les deux mots, issus de la même racine, expriment la chute, forcément d'un point, d'un état à un autre. Le livre de Huysmans n'a cessé d'appeler le premier, encore utilisé dans les critiques d'aujourd'hui. Décadence de la démarche, puisqu'il y a excentration de l'être, régression d'un moi structuré, fini, vers le chaos. À rebours serait une Genèse inversée. Décadence aussi du style, décrit comme tarabiscoté, maniéré, déliquescent. Décadence de la démarche autobiographique, dont l'objectivité, poussée à l'extrême, se dissout d'elle-même dans une subjectivité sans frein.

On peut s'interroger : existe-t-il vraiment, en littérature, ce qu'on se plaît ainsi à dénoncer ? À ce titre, La Bruyère, par sa méticulosité du détail, la précision anatomique de la forme, serait un avatar décadent du beau classicisme « à l'état de santé heureuse », comme l'écrivait Sainte-Beuve. En autobiographie, l'éblouissante œuvre de John Cowper Powys deviendrait une excroissance tumultueuse et incontrôlée de la sobre analyse de Trollope. Et pourtant ! Chaque génération juge celle qui la suit comme décadente par rapport à la sienne. L'Empire romain ne valait pas la République, lui-même s'est dissous en sa réussite. Sans cesse, dans la conscience ou l'inconscient collectifs, rôde ce sentiment issu des âges que, puisque la santé précède la maladie et la mort suit la vie, l'art chemine forcément sur la même route.

Semblable démarche implique un jugement de valeur. Les contemporains et les successeurs de Huysmans se sont arrogé le droit de le juger non sur son apport à la littérature (après tout, il suscite toujours l'intérêt), mais sur l'exploration qu'il a menée et le choix narratif dont il s'est doté. Il est une autre façon de lire ses lignes : par leurs sonorités, leur rythme, leur ligne mélodique, elles s'essayaient non sans succès à ressembler aux musiques qu'elles évoquent. En cela, elles retrouvent, plus d'un demi siècle plus tard, des accents qu'on avait entendus et non oubliés. Au fond, ce qu'on reproche à Huysmans, c'est, en 1884, de s'être égaré loin de la dure contemporanéité. Après le

réalisme de Balzac, le naturalisme de Zola et de Huysmans lui-même, ce rêve narcissique de poésie pure paraît incongru, voire indécent.

Conclusion

À ce compte, la pseudo autobiographie retrouve ses lettres de noblesse. Le sujet qu'elle présente jusqu'au tréfonds a existé, existera toujours, l'homme en détresse, ne cherchant plus de raison de vivre qu'en lui-même, faisant de soi son seul divertissement, mieux, un champ d'expérimentation inutile. Ainsi survivent les esthètes qui, oublieux des contingences, ne retrouvent le monde qu'au travers de ses représentations artistiques. N'auraient-ils pas raison, après tout ? Leur présent se nourrit d'emblée de l'artificiel, celui-là même que gardera la postérité, car il en exprime, par le symbole, l'ultime vérité.

Certes, le livre de Huysmans concède à la morale dominante la maladie et la mort du « héros », rédemption fatale d'une vie gaspillée, marquage au fer d'un narcissisme exacerbé. Pourtant, d'un bout à l'autre, des Esseintes a gardé une authentique fidélité : à soi, au goût (qu'il a voulu « bon »), à la beauté. Intime communion avec l'indicible restée inachevée...

Marcel Proust (1871 - 1922)

« Du côté de chez Swann » (I)

À la recherche du temps perdu

Pendant que ma tante devisait ainsi avec Françoise, j'accompagnais mes parents à la messe. Que je l'aimais, que je la revois bien, notre Église ! Son vieux porche par lequel nous entrions, noir, grêlé comme une écumoire, était dévié et profondément creusé aux angles (de même que le bénitier où il nous conduisait) comme si le doux effleurement des mantes des paysannes entrant à l'église et de leurs doigts timides prenant de l'eau bénite, pouvait, répété pendant des siècles, acquérir une force destructive, infléchir la pierre et l'entailler de sillons comme en trace la roue des carrioles dans la borne contre laquelle elle bute tous les jours. Ses pierres tombales, sous lesquelles la noble poussière des abbés de Combray enterrés-là, faisait au chœur comme un pavage spirituel, n'étaient plus elles-mêmes de la matière inerte et dure, car le temps les avait rendues douces et fait couler comme du miel hors des limites de leur propre équarrissage qu'ici elles avaient dépassées d'un flot blond, entraînant à la dérive une majuscule gothique en fleurs, noyant les violettes blanches du marbre et en deçà desquelles, ailleurs, elles s'étaient résorbées, contractant encore l'elliptique inscription latine, introduisant un caprice de plus dans la disposition de ces caractères abrégés, rapprochant deux lettres d'un mot dont les autres avaient été démesurément distendues. Ses vitraux ne chatoyaient jamais tant que les jours où le soleil se montrait peu,

de sorte que, fit-il gris dehors, on était sûr qu'il ferait beau dans l'église ; l'un était rempli dans toute sa grandeur par un seul personnage pareil à un Roi de jeu de cartes, qui vivait là-haut, sous un dais architectural, entre ciel et terre (et dans le reflet oblique et bleu duquel, parfois les jours de semaine, à midi, quand il n'y a pas d'office — à l'un de ces rares moments où l'église aérée, vacante, plus humaine, luxueuse, avec du soleil sur son riche mobilier, avait l'air presque habitable comme le hall, de pierre sculptée et de verre peint, d'un hôtel de style moyen âge — on voyait s'agenouiller un instant Mme Sazerat, posant sur le prie-Dieu voisin un paquet tout ficelé de petits fours qu'elle venait de prendre chez le pâtis-sier d'en face et qu'elle allait rapporter pour le déjeuner) ; dans un autre une montagne de neige rose, au pied de laquelle se livrait un combat, semblait avoir givré à même la verrière qu'elle boursouflait de son trouble grésil comme une vitre à laquelle il serait resté des flocons, mais des flocons éclairés par quelque aurore (par la même sans doute qui empourprait le retable de l'autel de tons si frais qu'ils semblaient plutôt posés là momentanément par une lueur du dehors prête à s'évanouir que par des couleurs attachées à jamais à la pierre) ; et tous étaient si anciens qu'on voyait çà et là leur vieillisse argentée étinceler de la poussière des siècles et montrer brillante et usée jusqu'à la corde la trame de leur douce tapisserie de verre. Il y en avait un qui était un haut compartiment divisé en une centaine de petits vitraux rectangulaires où dominait le bleu, comme un grand jeu de cartes pareil à ceux qui devaient distraire le roi Charles VI ; mais soit qu'un rayon eût brillé, soit que mon regard en bougeant eût promené à travers la verrière, tour à tour éteinte et rallumée, un mouvant et précieux incendie, l'instant d'après elle avait pris l'éclat changeant d'une traîne de paon, puis elle tremblait et ondulait en une pluie flamboyante et fantastique qui dégouttait du haut de la voûte sombre et rocheuse, le long des parois humides, comme si c'était dans la nef de quelque grotte irisée de sinueuses stalactites que je suivais mes parents, qui portaient leur paroissien ; un instant après les petits vitraux en losange avaient pris la transparence profonde, l'infrangible dureté de saphirs qui eussent été juxtaposés sur quelque immense pectoral, mais derrière lesquels on sentait, plus aimé que toutes ces richesses, un sourire momentané de soleil ; il était aussi reconnaissable dans le flot bleu et doux dont il baignait les pierreries que sur le pavé de la place ou la paille du marché ; et, même à nos premiers dimanches quand nous étions arrivés avant Pâques, il me consolait que la terre fût encore nue et noire, en faisant épanouir, comme en un printemps historique et qui datait des successeurs de saint Louis, ce tapis éblouissant et doré de myosotis en verre.

Commentaire

Du côté de chez Swann est le premier livre de la Recherche. Proust l'a consacré à la redécouverte de son enfance avant de raconter l'épisode de Swann et de sa liaison, puis son mariage avec Odette, la demi-mondaine. Le passage retenu ap-

partient à la partie plus spécifiquement autobiographique et est entièrement consacré à l'église de Combray (Illiers) qui tient, dans le village mais aussi dans la mémoire du narrateur, une place privilégiée.

Pas de thème religieux ici. L'édifice n'apparaît pas comme lieu de culte officiel, mais sert uniquement à un culte personnel, celui du souvenir. Le pèlerinage mental devient une promenade dont chaque étape contribue à la transfiguration poétique du passé.

Le fil directeur

Bloc compact que cette page, comme une énorme bouffée de reviviscence, dense et serrée. Cela ressemble au début de la dernière sonate pour piano de Schubert, la 21e en si bémol majeur, D.960 : une porte s'ouvre timidement, on pénètre dans un édifice sonore pour, on le sait d'emblée, n'en plus ressortir, son immensité se construisant autour de soi, avec soi, et l'avancée devenant inexorable. Ébloui, envoûté, de palier à palier, on va.

Difficile donc de démonter un texte dont le ciment n'est pas la logique d'un raisonnement mais une coloration affective, conférant l'unité et procurant, par la même occasion, un fil d'Ariane salvateur. Fil continu mais en phases étalées, associations d'images, minuscules notations, parfois d'apparence faussement banale, car douées d'une résonance qui les amplifie et leur confère une signification, non pas définitive mais en mouvement, comme rejetée à l'horizon de l'inaccessible épanouissement.

Ici, ce fil directeur est forcément le temps que Proust, comme tout autobiographe, même fictif, renverse, partant du présent (l'Église, anoblée par la majuscule d'habitude réservée à l'institution) et remontant à travers les siècles pour découvrir l'histoire, chatoyante, nuancée, comme sur une riche tapisserie. D'un édifice banal, pas très beau, on parvient peu à peu à un tableau impressionniste, une gerbe de couleurs, ce que Saint Augustin appelait les « vastes chambres à trésors », non pas celles de la réalité qui fut, mais celles du souvenir qui est.

Ainsi commence une visite à petits pas, autant de stations sur le chemin de la mémoire. Nous voici à l'extérieur, sur le porche, et lentement, nous pénétrons dans la pénombre de la nef, jetant au passage un regard sur le bénitier, les pierres tombales, puis, levant les yeux, vers les chapiteaux, sans doute d'imitation corinthienne (« majuscule gothique en fleurs ») surmontant les colonnes, et les vitraux. Puis encore, approchant du chœur, voici le retable et l'autel. Enfin, retournant aux vitraux, d'un coup, grâce à eux, l'intérieur tout entier s'illumine, se transfigure. Nous ne sommes plus dans une modeste église normande, mais dans un palais des mille et une nuits. C'est l'ancre du souvenir, féerique et éblouissant, mémoire des siècles et mémoire de soi.

La recreation poétique du passé

Cette recreation prend deux aspects intimement liés dans le texte mais que,

pour la commodité de l'exposé, il convient d'examiner séparément.

La remontée

Proust ne voit plus l'église de Combray comme un bâtiment ordinaire à trois dimensions, mais en tant qu'être vivant plongeant ses racines très profondément dans l'histoire, l'histoire locale (allusion aux abbés de Combray, aux mantes des villageoises) et aussi l'histoire nationale (Charles VI et Saint Louis). Il existe un lien reconstitué, fictif donc, entre le présent et le passé. C'est ainsi que madame Sazerat, bien vivante et d'actualité alors que le narrateur était enfant, est vue non pas comme une femme venant prier après avoir fait ses commissions, mais comme une châtelaine avec des petits fours en un hôtel moyenâgeux (les petits gâteaux, on le sait, sont très importants pour Proust). De même, les objets, la pierre, la poussière, même le suintement de l'eau dû à la condensation, sont autant de passerelles jetées entre aujourd'hui et un hier réinventé.

De plus, cette dimension temporelle des choses leur confère une vie propre. L'église, ses pierres, ses vitraux ne sont pas inertes mais eux-mêmes doués de mémoire et sans cesse en mouvement. Il n'y a là aucun anthropomorphisme direct, puisque pas un seul de ces objets ne ressemble à un être humain ni ne se conduit comme tel. Bien au contraire, ils se transforment en d'autres objets, le porche devenant une écumoire, le bénitier une borne au coin d'un carrefour, les tombes ressemblant à un flot de miel terminé par des corolles de fleurs – Proust aime les corolles de fleurs, en particulier celles de l'aubépine -, ou bien agissant à l'encontre de la logique des hommes : ainsi, les lettres des inscriptions latines sont déplacées, supprimées, distendues, selon le caprice un peu baroque des choses ; les vitraux, non sans malice (celle que leur prête le narrateur, donc la sienne), ne sont jamais aussi lumineux que lorsqu'il n'y a pas de soleil et, parfois, se font jeu de cartes, comme si, précisément, ils se jouaient. Les éléments, bientôt, apparaissent à leur tour, les flocons de neige, les grains blancs du grésil, la pluie, le flot, le soleil, l'hiver, en somme, et la gloire de l'astre rédempteur. Proust compose un tableau instable, sans cesse renouvelé et enrichi, se multipliant à l'infini.

La métamorphose

La remontée du temps a déclenché un processus de mutation. L'église de Combray se retrouve chargée de trésors symboliques dont les couleurs s'agencent en artefacts virtuels de beauté. Le miel, les fleurs (violette ou myosotis), les couleurs (le blond, le blanc et le bleu), toutes les variétés de lumière, le chatoiement, les reflets bleus, roses, l'aurore pourpre et fraîche, l'éclat de l'argent, le brillant des rayons, la flamme mouvante de l'incendie, le miroitement, le flamboiement, l'irisation, la transparence, l'éclat des saphirs, l'éblouissement doré. Ce n'est plus Illiers, ni même Combray, c'est le kaléidoscope poétique de la mémoire.

Que se passe-t-il ? Il est naturel de revoir son enfance, à moins de cas exceptionnels, comme le souverain paradis de l'autrefois. Le souvenir, on le sait, opère

la sélection du bonheur, embellit les choses et pare le passé de nostalgiques couleurs. La grisaille du présent qui n'est plus s'irise de rayons. La poussière est devenue concrétions d'or. Dans le cas de Proust, cependant, il s'agit d'un phénomène dont le narrateur exploite toutes les ouvertures artistiques et dont il pousse l'exploration jusqu'à l'extrême des possibilités.

L'auteur, reclus, isolé dans sa chambre tapissée de liège du Boulevard Haussman, recrée un passé pour, enfin, le vivre pleinement par procuration, même s'il ne correspond plus à ce qui a été vécu, alors et parce qu'il l'a transformé. C'est l'écriture qui lui confère l'existence au fur et à mesure qu'elle se déploie. Autrement dit, l'église de Combray, ses pierres, ses vitraux, ses prie-Dieu, ses tombes, ses dalles n'existent plus en soi, mais se sont métamorphosés en surimpressions d'aujourd'hui et ainsi, le gris est devenu rose, blanc, bleu, la petite verrière un ensemble plus lumineux que les rosaces de la cathédrale de Chartres, l'église, un palais éblouissant au milieu d'une mer d'or, comme, justement, la cathédrale de Chartres psalmodiée par Péguy émergeant au sein de la Beauce et de la blonde immensité ondulante de ses blés.

Ainsi, par l'intermédiaire de la mémoire, la poésie a fait irruption dans la réalité du souvenir et l'a rendue belle, attirante, merveilleuse, au sens propre du terme, c'est-à-dire surnaturelle.

Le foisonnement

Afin de décrire cet univers de richesse poétique, Proust, tout naturellement, utilise un foisonnement d'images. Il a été noté plus haut à quels champs sémantiques elles appartiennent (couleurs, fleurs, éléments, pierres précieuses, lumières). Alors que se développe l'évocation, cependant, les images se font de plus en plus directes.

Au début, prévalent souvent les mots « comme », « paraissait », « semblait » (« comme un pavage spirituel », « comme du miel », « comme une borne »). Autrement dit, le texte commence par des comparaisons et les objets évoqués sont parés d'attributs. Bientôt, pourtant, les intermédiaires se voient supprimés et les images employées telles quelles. Les comparaisons sont devenues métaphores. Ainsi, la verrière se boursoufle de grésil, montre la trame de sa douce tapisserie, puis se transforme en une traîne de paon, ondulant et tremblant en une parade d'amour irrésistible, quasi érotique.

Comme dans une partition musicale bien agencée, qui a commencé calmement et non au pas de charge, la description de Proust va crescendo pour se muer en vision quasi extatique. Crescendo que l'on peut déceler aussi bien dans le choix des mots (de plus en plus longs, avec des sonorités gagnant en plénitude) que dans leur agencement.

Par exemple, le rythme des phrases, toujours amples, il est vrai, dans l'écriture proustienne, s'élargit encore vers la fin. Ainsi, au début, on trouve des propositions indépendantes, longues mais bien délimitées par des points-virgules. En revanche, les dernières phrases sont de véritables périodes, très justement équilibrées.

brées (cf. à partir de « dans un autre, une montagne de neige rose », avec des balancements symétriques de subordonnées, des reprises (« soit..., soit... » ; « même,...même... » ; « comme..., comme... »).

De plus, apparaissent des *leitmotiv* qui sont autant de points de repère pour le lecteur, jalonnant le chemin de l'imagination et assurant sa continuité, tel le mot « verre » qui revient très souvent et termine la description. De même, l'adjectif « bleu » se trouve régulièrement répété. Le « soleil » apparaît à intervalles réguliers, lui aussi, soit directement en tant qu'astre, soit, le plus souvent, par les reflets qu'il donne aux choses, reflets de douceur, blonds, dorés, bleus.

Conclusion

Deux mots, pris tout à fait à la fin du texte, placés par Proust comme une véritable clef, peuvent résumer l'intérêt et la tonalité essentiels de cette page. Il s'agit de l'expression « printemps historique ».

En effet, il s'agit bien, ici, d'histoire, non histoire résurrection du passé, telle que la voyait Michelet, mais histoire d'un lieu, d'un village, d'un pays sans effet de réel, indissociable, en fait, de l'histoire personnelle, passée et présente, de l'auteur.

Et justement, c'est cette dimension personnelle qui donne à la description sa coloration printanière. Voilà en effet, une vision de printemps : « violettes », « myosotis », etc., colorée, fraîche (« rose », « dorée »), une vision d'enfant, retrouvée et aussitôt artistiquement enrichie.

Le passé, aboli par le temps, a été recréé et paré des fabuleuses cristallisations de l'imagination secrète d'un bonheur. Ce n'est pas avec l'église de Combray que Proust a eu rendez-vous, mais avec lui-même. Combray, comme tout lieu, toute rencontre, tout parfum, etc., cela devient, avec la page et ses paperoles, ses ajouts incessants, la densité de l'inépuisable écriture, Proust revisité.

Sidonie Gabrielle Colette (1873 - 1954)

« La chaufferette », *Journal à rebours*, Arthème Fayard, 1941.

[Colette porte le seul nom de son père. Sidonie est celui de sa mère, qu'elle a adulée et célébrée (cf. *Sido*). Ce journal n'en est pas un, mais un recueil de textes divers, parus à différentes époques, mélangeant des récits de son enfance passée à Saint Sauveur-en-Puisaye (Yonne), des écrits sur Maurice Ravel et autres. La page présentée ci-dessous est la dernière et sans doute la plus célèbre, car, à elle seule, elle semble justifier le titre de l'ouvrage. Ce court récit commence par la description d'un premier hiver scolaire emmuré de neige, puis évoque la classe de la bonne Mlle Fanny, où une petite fille transie s'asseyait parfois sur sa chaufferette jusqu'à en brûler « son petit derrière » Très vite, cependant, Colette en arrive à l'essentiel.]

Mais je crois que si une petite magie pouvait me rendre ensemble l'arôme de la pomme bavant sur la braise, de la châtaigne charbonnant, et surtout l'extraordinaire vieux tome du Nouveau Testament, rongé, loqueteux, moisi, où Mlle Fanny conservait entre les pages, des pétales de tulipe séchés, transparents comme l'onix rouge, des petits cadavres gris de violettes, les figures à barbe carrée des pensées de printemps, je crois, oui, que je serais bien contente. Je crois que j'emporterais avec moi, je respirerais ce grimoire à dévoiler le passé, cette clef qui rouvre l'enfance, et qu'il me rendrait mes six ans qui savaient lire, mais qui ne voulaient pas apprendre à écrire. Cette répugnance, que m'inspirait le geste d'écrire, n'était-elle pas un conseil providentiel ? Il est un peu tard pour que je m'interroge la-dessus. Ce qui est fait est fait. Mais dans ma jeunesse, je n'ai jamais, jamais, désiré écrire. Non, je ne me suis pas levée la nuit en cachette pour écrire des vers au crayon sur le couvercle d'une boîte à chaussures ! Non, je n'ai pas jeté au vent d'ouest et au clair de lune des paroles inspirées ! Non, je n'ai pas eu 19 ou 20 pour un devoir de style, entre douze et quinze ans ! Car je sentais, chaque jour mieux, je sentais que j'étais justement faite pour ne pas écrire. [...] Quelle douceur j'ai pu goûter à une telle absence de vocation littéraire ! Mon enfance, ma libre et solitaire adolescence, toutes deux préservées du souci de m'exprimer, furent toutes deux occupées uniquement de diriger leurs subtiles antennes vers ce qui se contemple, s'écoute, se palpe et se respire. Déserts limités, et sans périls : empreintes, sur la neige, de l'oiseau et du lièvre ; étangs couverts de glace, ou voilés de chaude brume d'été ; assurément vous me donnâtes autant de joies que j'en pouvais contenir. Dois-je nommer mon école une école ? Non, mais une sorte de rude paradis où des anges ébouriffés cassaient du bois, le matin, pour allumer le poêle, et mangeaient, en guise de manne céleste, d'épaisses tartines de haricots rouges, cuits dans la sauce au vin, étalés sur le pain gris que pétrissaient les fermières... Point de chemin de fer dans mon pays natal, point d'électricité, point de collège proche, ni de grande ville. Dans ma famille, point d'argent, mais des livres. Point de cadeaux, mais de la tendresse. Point de confort, mais la liberté. Aucune voix n'emprunta le son du vent pour me glisser avec un petit souffle froid, dans l'oreille, le conseil d'écrire, et d'écrire encore, de ternir, en écrivant, ma bondissante ou tranquille perception de l'univers vivant [...]

Commentaire

Ce passage comprend trois parties, la première et la dernière se rejoignant. Au milieu, une proclamation à l'univers qu'expliquent et, on le verra, réfutent en même temps les lignes qui l'enchâssent. Pour faire simple, disons que Colette cultive d'abord la nostalgie du passé, puis proteste avec véhémence de son innocence littéraire, enfin revient au captage du « paradis » (le mot est employé) de son enfance. Il y a là un mouvement dialectique inhabituel : dans un premier temps, elle retourne le riche terreau dont elle s'est nourrie, puis développe en antithèse l'absence absolue de germination, enfin passe la revue des innombrables

souvenirs sensoriels et sentimentaux qui ont constitué la matière de ses livres. Le paradoxe est que, selon elle, la résultante est précisément due à l'inexistence de la deuxième proposition (Cf. « Quelle douceur j'ai pu goûter à une telle absence de vocation littéraire ! Mon enfance, ma libre et solitaire adolescence, toutes deux préservées du souci de m'exprimer [...] »)

On y reviendra.

La reconstruction *a posteriori*

La toute première phrase est révélatrice : « [...] si une petite magie pouvait me rendre ensemble [...] » Ensemble ! *ay, there's the rub* ! (voilà le hic !), comme disait Hamlet. Cet ensemble exprime la totalité, la restitution intégrale des sens : la vue (la pomme bavant sur la braise), le toucher (le vieux tome du Nouveau Testament et son herbier de printemps), l'odorat (arôme, moisi, je respire-rai). Certes. Pourtant, dominant le « si » initial, lui-même déjà marqué de l'incertitude du « Mais (restrictif) je crois (dubitatif) », et son appel du conditionnel qui, en autobiographie, prend un sens très précis, puisqu'il s'agit, non pas d'un potentiel mais, littéralement, d'un irréel du passé. Le miracle attendu est un mirage impossible, la petite magie n'a pas été, n'est ni ne sera jamais au rendez-vous. Colette ne possède pas la « clef » du temps perdu, « ce grimoire à dévoiler le passé ».

Alors, c'en est une autre, celle des songes, saisie au fond du souvenir, qui va faire que ce passé aboli se redonne avec la luxuriance du temps retrouvé. D'où l'accumulation des adjectifs, surtout qualifiant le tome du Nouveau Testament, à la fois ruine antique et corne d'abondance, d'où s'échappe la poussière des rêves, comme si le vieux livre, symbole de l'autrefois, en recélait, à lui seul, toutes les beautés et toutes les vertus. D'ailleurs, pour le caractériser d'emblée, Colette use du mot le plus banal qui soit, « extraordinaire », dont le sens hyperbolique se suffirait à lui-même s'il ne disait aussi, par son découpage étymologique, la féerie, le surnaturel. Ainsi cet amas de feuilles, « rongé, loqueteux, moisi », se trouve-t-il promu à un rôle prestigieux et sacré, non par son contenu mais par son existence même. Avec lui, on passe de l'autre côté du miroir, celui de l'émerveillement.

L'inutile rébellion

À partir de « Mais, dans ma jeunesse [...] », Colette fait montre d'acharnement. On dirait que, présumée coupable, elle s'appuie sur la redondance, l'emphase, l'exclamation pour clamer au monde son innocence mise en doute. Chaque phrase est un cri de dénégation : accumulation de « non », de « mais », de « jamais », à grand renfort de points qu'on dirait d'indignation. De subtiles références, peut-être, servent à la démarquer de certains génies précoces : ni Bach enfant travaillant au clair de lune quand son frère aîné le croyait au lit, ni Shelley parlant au vent d'ouest, ni Musset implorant de la Muse un baiser.

Puis cette étrange affirmation : « Car je sentais, chaque jour mieux, je sentais

que j'étais justement faite pour ne pas écrire. » La dernière phrase du texte évoque même un « souffle froid », comme une haleine mortelle, et aussi la mutilation possible, (« ternir »). En général, les écrivains, Stendhal par exemple, se lamentent de leur impuissance à restituer par les mots l'intensité de ce qu'ils ont vécu. Avec Colette, c'est le processus inverse qui est évoqué : rédiger, rendre compte, transcrire eût paralysé l'élan de la vie. Là, on est en pleine allégorie : la littérature se fait négation, abolition, descente aux Enfers, là où Charon emporte les âmes mortes sur la barque noire, loin des contrées visibles.

La personne qui écrit ces lignes en 1941, toute réfugiée qu'elle est en Limousin, est un auteur au faite de sa célébrité, adulée (ou vilipendée moralement) de la France entière et au-delà, dispensant ses conseils et ses verdicts, recevant des manuscrits en quête de sa faveur. On peut donc se poser la question : qui, mais qui donc exigeait de son enfance et de sa jeunesse qu'elle prît la plume ? Ni son père, le plus souvent absent pour affaires, ni sa mère, éprise de nature et de liberté, ni la bonne mademoiselle Fanny, occupée à gérer ses chaufferettes. Quant au minable Willy, il n'apparaîtra qu'à ses vingt ans.

Alors, ne serait-on pas, ici, dans une fiction du souvenir ? Illusion par laquelle Colette se reconstruit un passé, inexistant comme elle l'écrit si bien, donc inventé ? Qu'il n'y ait pas eu désir d'écrire, c'est l'évidence. Sans doute n'y avait-il pas même conscience de l'éventualité d'une telle vocation. Colette avait-elle besoin de cette dénégation pour exorciser un destin fondé sur autre chose autrement plus impérieux ?

Le besoin de l'écriture

Entre le désir et le besoin existe un abîme. La troisième partie de la page, hymne au miracle de l'enfance, apporte, malgré les apparences, ce qui ressemble à une explication. L'enfant-animal qu'elle décrit, faon délicieux aux narines frémissantes ou insecte aux antennes en éveil, se donne à corps joie à une douce et plaisante orgie (« goûter »), (« autant de joies que j'en pouvais contenir »), de sensations d'abord primaires, le contact du sol, les empreintes des animaux de la forêt, les espaces glacés, le voile d'un halo de chaleur, limités, cependant, dans l'espace et le temps, puis de perceptions plus riches d'une résonance intérieure.

Le plafond de cette humble Sixtine se peuple désormais d'anges casseurs de bois, d'espaces nus et glacés rayonnant de chaleur humaine, d'austérité spartiate métamorphosée en bonheur, de dénuement dispensant l'affection et la tendresse. En ce paradis, l'épaisse couche de haricots rouges, la rude sauce au vin deviennent manne, ambrosie, nectar dont se délectent les dieux. L'unique commandement, seul et délicieux souci, consiste en une douce jouissance de la liberté, un « Fais ce que voudras » d'une moderne Abbaye de Thélème. Ainsi, l'adolescence bondit comme on gambade, et se gorge du frôlement des herbes, des cailloux du chemin, des lueurs de l'âtre, du caprice des vents. La petite Sidonie-Gabrielle s'imbibe de ce merveilleux, cueilli à chaque détour initiatique de son chemin, qu'elle n'oubliera plus.

En ce fonds qui manque le moins, elle puisera inlassablement. Le jour viendra où le besoin de le confier à la page, pour elle ou pour autrui, au monde entier peut-être, se fera irrésistible. Peu importe le déclencheur. On ne saura jamais si, en l'absence de Willy, Colette eût commencé à écrire. Le fait est qu'elle remplaça ses frustes bonheurs d'antan par la subtile mise en scène de leurs paysages et personnages, de leur senteurs et saveurs. Et bien après que Willy eut disparu de sa vie. D'ailleurs, le titre de beaucoup de ses livres, dans le désordre *Le blé en herbe*, *Les vrilles de la vigne*, *Paradis terrestres*, *La treille muscate*, *La paix chez les bêtes*, *Flora et Pomone*, *Pour un herbier*, même s'il est enrichi d'un sens métonymique ou métaphorique, s'emprunte à cette terre, quelque peu mythique, où l'écriture n'existait pas, pas plus que dans certaines contrées rencontrées par Gulliver au cours de son long voyage.

Conclusion

Péché de l'écriture ? Voilà qui semble bien lointain et quelque peu futile. Colette s'est amusée à donner de l'importance à quelque chose qui n'existait pas et qu'elle a créé *a posteriori*. Le lecteur averti sait ne pas prendre pour argent comptant tout ce que lui offre l'auteur : la critique sert aussi à cela, lire entre les lignes, découvrir les mobiles inconnus, parfois de l'auteur lui-même, que cache le discours littéraire.

L'œuvre de Colette, malgré qu'elle en ait, serait donc née, non du désir d'écrire, mais du besoin créé par l'accumulation des perceptions de « l'univers vivant », comme elle le dit si bien. Sa prose, d'ailleurs, ressemble à la bondissante allégresse de ses jeunes années, fine, subtile, légère, allante, poésie de la nature sensible et de ses mystères. En cela, l'auteur de ce *Journal à rebours* poursuit la veine romantique, le pathos en moins et l'écorchement du cœur oublié.

Guillaume Apollinaire (1880-1918)

« Adieu »

Poèmes à Lou

(1956, publication posthume)

[Guillaume Apollinaire est mort à trente-huit ans des suites de la guerre. Blessé à la tête en 1916, il fut réformé. Affaibli cependant, il succomba à la grippe espagnole dès la fin du conflit. Il avait eu le temps d'écrire *Les mamelles de Tiresias* pour le théâtre (1917), puis *Calligrammes* (1918). Son nom complet est Wilhem Apollinaris de Kostrowitzky. Fils naturel d'un prince italien et d'une mère d'origine russo-polonaise, il eut la jeunesse dorée d'un aristocrate féru d'art. Journaliste à Paris, ses rencontres le conduisirent auprès de Picasso, Max Jacob, Braque, Jarry. Son œuvre maîtresse, *Alcools*, parue en 1913, avait été écrite dès 1898, à l'âge de l'adolescence ardente, comme celle de Rimbaud.

1914 marque un tournant dans sa vie. Certes, il s'engage pour le front mais il fait aussi la connaissance de la Comtesse Louise de Coligny, Lou, à laquelle il écrira une série de poèmes-lettres pendant la guerre, dont celui-ci, « Adieu », daté du 4 février 1915.]

Adieu

*L'amour est libre il n'est jamais soumis au sort
Ô le mien est plus fort encor que la mort
Un cœur le mien te suit dans ton voyage au Nord*

*Lettres envoie aussi des lettres ma chérie
On aime en recevoir dans notre artillerie
Une par jour au moins une au moins je t'en prie*

*Lentement la nuit noire est tombée à présent
On va rentrer après avoir acquis du zan
Une deux trois À toi ma vie À toi mon sang*

*La nuit mon cœur la nuit est très douce et très blonde
Ô le ciel est pour aujourd'hui comme une onde
Un cœur le mien te suit jusques au bout du monde*

*L'heure est venue Adieu l'heure de ton départ
On va rentrer Il est neuf heures moins le quart
Une deux trois Adieu de Nîmes dans le Gard*

Commentaire

Poème-lettre, avons-nous dit. Certes, ces vers sont destinés, en fin de compte, à la publication mais leur première fonction est de permettre un dialogue avec soi-même qui sera aussitôt porté vers autrui, une quelqu'une non caractérisée, sinon par l'amour qu'elle inspire. À ce titre, ils relèvent pleinement du genre autobiographique, puisque le poète utilise le « je » et se concentre sur les variations émotionnelles et les associations de pensée de ce « je ».

L'acrostiche « LOU » (cf. la première lettre de chaque vers) enserme le poème à l'être aimé par cet être aimé lui-même, et de bout en bout, L.O.U., lettres présentes à chaque strophe, paradigme vertical verrouillant l'axe syntagmatique horizontal des amples alexandrins du sujet.

Avec, en plus, cinq tercets aux rimes sans éclat mais serrées (a, a, a / b, b, b / c, c, c / d, d, d, / etc.), aucun signe de ponctuation, absence qui, paradoxalement, cadence et aussi fluidifie le rythme (le poème se déroule sans entrave à l'intérieur

d'une unité définie), bref un poème en forme d'étreinte. Étreinte de vie se débattant au milieu d'une étreinte extérieure de mort.

Amour et mort

Éternel duo, l'*Eros* et le *Thanatos*, ici bien matérialisés : amour pour une femme sans cesse nommée, interpellée, localisée ; mort rôdant alentour, celle du feu de la guerre. D'emblée, cependant, l'amour proclame sa suprématie (cf. les deux premiers vers) et, l'on pourrait en être sûr, il porte en lui le triomphe annoncé d'une victoire. Il aura raison des représentations (autant de menaces) de la mort. Quelles sont-elles ? La nuit est « noire » (7), noire de deuil, d'assombrissement moral, de solitude désespérée ; l'artillerie (5), faite pour éclater, détruire, abattre, écraser, sans doute l'arme du combattant, occupe tout l'espace géographique, donc de vie ; un « adieu », en définitive, dont on ne sait s'il signale un départ fécond ou annonce un risque mortel (À Dieu).

Mais voici que l'amour métamorphose l'horreur : la « nuit noire » se fait « très blonde », la « nuit isolée » devient « très douce », le ciel de guerre s'est fluidifié en « onde », le cœur (« le mien ») quitte la terre pour suivre ce frais courant d'innocence. Pourquoi cela ? L'amour a projeté le soldat hors de lui-même. En quelque sorte, il l'a désincarné. Les « un, deux, trois » de la marche cadencée ne le concernent plus. Il est ailleurs, en voyage, avec Lou qu'il suit pas à pas. Les pieds martèlent le sol, mais l'esprit vagabonde « jusqu'au bout du monde ».

L'amour reste maître du « sang » que revendique la guerre. La vie ne pourra être prise puisqu'elle est déjà donnée. Ce don primordial lave les blessures par la pureté du sentiment : le noir de la mort s'est mué en rouge de la passion pour l'être aimé.

Aussi est-il naturel que cet amour affirmé devienne une promesse de retour. Un nouvel « Adieu » (V,1) est signifié, cette fois sans ambiguïté : c'est un bonjour à la manière occitane (Nîmes, Gard), un salut de retrouvailles.

La procuration et le vecteur

Cela dit, cet amour, par la force des choses, s'exprime par procuration. Il a besoin d'un intermédiaire banal, le seul qui soit à la disposition du soldat isolé, la lettre du vaguemestre. Lettre vitale, vecteur du sentiment et porteuse d'espoir ; lettre nourricière, aliment de l'âme quand le corps reste soumis aux morsures du mal ; lettre antidote du laid, du souillé, du vil, qui apporte le beau, le pur, le noble.

C'est pourquoi cette correspondance ne souffre aucun retard : chaque jour qui passe exige sa missive qui rompt et annihile la monotonie de la solitude, de la peur, de la discipline et ses heures immobiles (cf. l'anaphore du vers 13). Grâce à elle, le cœur du combattant reste invincible. Il poursuit un itinéraire virtuel qui l'emmène jusques au Nord, jusqu'au bout du monde. Il s'agit-là d'un dépassement sans limite, voyage exploratoire, quête et conquête de l'absolu, initiation.

À ce compte, chaque mot se revêt d'une signification quasi métonymique : la lettre, c'est l'amour ; avec elle, le cœur devient vie, le sang hivernal retrouve le printemps de l'être.

L'étreinte de la forme

Le mot « étreinte » a été employé plus haut. Le bloc compact de ce poème a une valeur symbolique. Il indique que l'horreur ambiante, pourtant, on l'a vu, incorporée au sein même de l'ensemble, n'a, en définitive pas de prise sur lui, voire ne sert qu'à le promouvoir. L'ensemble, enveloppe et contenu, c'est l'amour que porte un homme à une femme. Cet amour est total, sans fissure, et pour l'exprimer quasi graphiquement, le poème se fait hermétiquement clos. À l'intérieur, une suite sans fin de mots, de phrases non séparées, jamais pris isolément, l'un ou l'une amenant l'autre comme naturellement, de façon évidente. Ces mots restent très banals, c'est leur agencement qui leur confère un caractère poétique, sorte de litanie qu'on doit psalmodier comme une prière qui se répète. Au vrai, le poète, qui doit bien terminer sa série de tercets, utilise les remarques les plus ordinaires pour y mettre fin. L'heure, le mot « Adieu » répété deux fois et subtilement différent de l'un à l'autre. Les vers dessinent pourtant un plan : l'amour, la lettre, la nuit, l'union du cœur et des ténèbres, l'adieu.

La rime cadenasse chaque strophe par sa répétition vers par vers, donc trois fois répétée. À elle seule, elle dessine aussi une sorte de canevas de la pensée maîtresse du poème. Le sort, la mort, le Nord se trouvent associés par l'inexorabilité de la froidure, puis apparaît l'être aimé non nommé sinon par l'artifice des premières lettres, auquel on adresse une supplique (« je t'en prie ») formulée avec insistance, ce que souligne la réitération « une par jour au moins une au moins ». Puis vient la rime en « an », orthographiée de différentes façons : « ent », « an », « ang » qui, en quelque sorte, introduit la couleur rouge, celle du sang et aussi de l'amour-passion au sein des ténèbres menaçants. La série suivante est, en soi, comme un souffle de douceur romantique. La nuit s'est métamorphosée grâce à l'amour. Elle est devenue fluide (« onde »), lumineuse puisqu'on en décèle la « blonde[ur] », comme celle, féconde, des blés ou soyeuse comme une belle chevelure féminine. Elle touche sous cette nouvelle forme les confins de l'univers et devient quasi cosmique (« le bout du monde »). Quant à la dernière série, elle résume en trois mots toute la rêverie accompagnatrice du soldat-poète : il s'agit de départ, de veille et de promesse de retour.

Il y a là des entrelacs de sentiments et de faits qui, grâce à cette technique d'écriture, se cimentent les uns les autres d'une manière de plus en plus solide. La rime a suffi pour exprimer l'essentiel. Ainsi, à lire verticalement les premières lettres et les derniers mots, on append tout et l'on se trouve enserré dans des mailles verbales d'une extrême densité.

Conclusion

Certes, nous sommes ici dans le registre de la confiance familière, murmurée au creux de l'âme. Murmure banal, suite de mots de tous les jours, parlés tout bas au service d'une idée fixe qui se veut salvatrice.

Cependant, en filigrane, la passementerie du lyrisme s'entremêle de faiblesse, démentie mais pathétique, d'angoisse, niée mais dramatique, et enfin, d'une sombre promesse, repoussée mais tragique. Le voyage, le transport du cœur, tout cela a été bien réel mais s'adressait à des chimères, utiles mais finalement impuissantes.

On l'a vu, la guerre aura raison d'Apollinaire, de son amour, de Lou, de sa belle illusion. Elle mutilera son corps et, par ses séquelles, vicieuse mais tenace, le tuera.

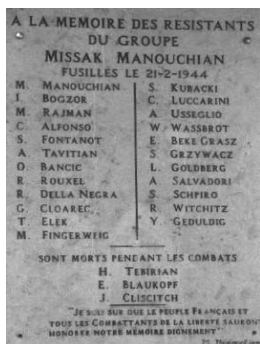
Reste, au delà de la mort, ce poème d'espoir qui a fait vivre pendant la nuit.

Louis Aragon (1897 - 1982)

« Strophes pour se souvenir »

Le Roman inachevé, Paris, Gallimard, 1956.





[En 1955, on inaugure à Paris une rue « Groupe Manouchian », du nom du poète arménien chef d'un groupe de résistants étrangers, fusillé par les Allemands avec ses compagnons le 21 février 1944. L'annonce de leur condamnation s'était faite par une affiche reproduisant leurs photographies, placardée sur les murs de Paris en 15.000 exemplaires, et qui est restée sous le nom de « l'affiche rouge ».

Quelques heures avant de mourir, Missak (dit Michel) Manouchian avait écrit à sa femme Mélinée.

Voici sa lettre d'adieu :

Ma Chère Mélinée, ma petite orpheline bien-aimée,

Dans quelques heures, je ne serai plus de ce monde. Nous allons être fusillés cet après-midi à 15 heures. Cela m'arrive comme un accident dans ma vie, je n'y crois pas mais pourtant je sais que je ne te verrai plus jamais.

Que puis-je t'écrire ? Tout est confus en moi et bien clair en même temps.

Je m'étais engagé dans l'Armée de Libération en soldat volontaire et je meurs à deux doigts de la Victoire et du but. Bonheur à ceux qui vont nous survivre et goûter la douceur de la Liberté et de la Paix de demain. Je suis sûr que le peuple français et tous les combattants de la Liberté sauront honorer notre mémoire dignement. Au moment de mourir, je proclame que je n'ai aucune haine contre le peuple allemand et contre qui que ce soit, chacun aura ce qu'il méritera comme châtiment et comme récompense. Le peuple allemand et tous les autres peuples vivront en paix et en fraternité après la guerre qui ne durera plus longtemps. Bonheur à tous... J'ai un regret profond de ne t'avoir pas rendue heureuse, j'aurais bien voulu avoir un enfant de toi, comme tu le voulais toujours. Je te prie donc de te marier après la guerre, sans faute, et d'avoir un enfant pour mon bonheur, et pour accomplir ma dernière volonté, marie-toi avec quelqu'un qui puisse te rendre heureuse. Tous mes biens et toutes mes affaires je les lègue à toi à ta sœur et à mes neveux. Après la guerre tu pourras faire valoir ton droit de pension de guerre en tant que ma femme, car je meurs en soldat régulier de l'armée française de la libération.

Avec l'aide des amis qui voudront bien m'honorer, tu feras éditer mes poèmes et mes écrits qui valent d'être lus. Tu apporteras mes souvenirs si possible à mes parents en Arménie. Je mourrai avec mes 23 camarades tout à l'heure avec le courage et la sérénité d'un homme qui a la conscience bien tranquille, car personnellement, je n'ai fait de mal à personne et si je l'ai fait, je l'ai fait sans haine. Aujourd'hui, il y a du soleil. C'est en regardant le soleil et la belle nature que j'ai tant aimée que je dirai adieu à la vie et à vous tous, ma bien chère femme et mes bien chers amis. Je pardonne à tous ceux qui m'ont fait du mal ou qui ont voulu me faire du mal sauf à celui qui nous a trahis pour racheter sa peau et ceux qui nous ont vendus. Je t'embrasse bien fort ainsi que ta sœur et tous les amis qui me connaissent de loin ou de près, je vous serre tous sur mon cœur. Adieu. Ton ami, ton camarade, ton mari.

Manouchian Michel.

P.S. J'ai quinze mille francs dans la valise de la rue de Plaisance. Si tu peux les prendre, rends mes dettes et donne le reste à Armène. M. M.]

Strophes pour se souvenir

*Vous n'avez réclamé la gloire ni les larmes
Ni l'orgue ni la prière aux agonisants
Onze ans déjà que cela passe vite onze ans
Vous vous êtes servis simplement de vos armes
La mort n'éblouit pas les yeux des Partisans*

*Vous aviez vos portraits sur les murs de nos villes
Noirs de barbe et de nuit hirsutes menaçants
L'affiche qui semblait une tache de sang
Parce qu'à prononcer vos noms sont difficiles
Y cherchait un effet de peur sur les passants.*

*Nul ne semblait vous voir Français de préférence
Les gens allaient sans yeux pour vous le jour durant
Mais à l'heure du couvre-feu des doigts errants
Avaient écrit sous vos photos MORTS POUR LA FRANCE
Et les mornes matins en étaient différents*

*Tout avait la couleur uniforme du givre
À la fin février pour vos dernier moments.
Et c'est alors que l'un de vous dit calmement
Bonheur à tous, bonheur à ceux qui vont survivre
Je meurs sans haine en moi pour le peuple allemand*

*Adieu la peine et le plaisir Adieu les roses
Adieu la vie Adieu la lumière et le vent
Marie-toi sois heureuse et pense à moi souvent
Toi qui vas demeurer dans la beauté des choses
Quand tout sera fini plus tard en Érivan*

*Un grand soleil d'hiver éclaire la colline
Que la nature est belle et que le cœur me fend
La justice viendra sur nos pas triomphants
Ma Mélinée ô mon amour mon orpheline
Et je te dis de vivre et d'avoir un enfant*

*Ils étaient vingt et trois quand les fusils fleurirent
Vingt et trois qui donnaient leur cœur avant le temps
Vingt et trois étrangers et nos frères pourtant
Vingt et trois amoureux de vivre à en mourir
Vingt et trois qui criaient la France en s'abattant ¹*

Commentaire

Une affiche et un poème

Aragon, on le sait, a été le chantre de l'amour, inspiré par Elsa, et de la gloire de la Résistance, surtout, d'ailleurs, celle des Francs Tireurs Partisans communistes (F.T.P.). Ces Partisans se trouvent mentionnés à la fin de la première strophe. Aucune allusion n'est faite à l'autre branche majeure de la Résistance, d'obédience gaulliste, les Forces Françaises de l'Intérieur (F.F.I.). En réalité, ce sont les seuls Allemands qui utilisaient le mot de « Partisans » ou, comme il est coutume, celui de « Terroristes ». Dans ce cas précis, cela dit, l'oubli d'Aragon se justifie : les vingt-trois hommes arrêtés, torturés et fusillés, et dont l'affiche rouge ne montrait que dix visages, appartenaient aux F.T.P. et tous étaient d'origine étrangère : la bulle carrée que chacun porte accolée à sa photographie énonce son nom, et d'autres renseignements jugés utiles en ce temps maudit : « Juif polonais », « Juif hongrois », « Communiste italien », « Espagnol rouge », et Manouchian, « Arménien » et « Chef de bande ». Tous ont des visages jeunes, quoique marqués de fatigue et de sévices. Ils ont l'air sombres et déterminés. Le slogan allemand qui encadre l'affiche prétend les ridiculiser et les vilipender. En haut, en-tête d'un vaste triangle, sans doute choisi pour sa symbolique juive et franc-maçonne, penchant vers la gauche, en lettres montantes suivant l'orientation du triangle, « DES LIBÉRATEURS ? », et au-dessous des visages, formant une ligne droite, « LA LIBÉRATION ! PAR L'ARMÉE DU CRIME », les mots « LIBÉRATEURS » et « LIBÉ-

1 - En fait, les fusillés tombèrent en chantant *L'Internationale*. C'est sur ordre de Moscou que le Parti Communiste Français, à la Libération, avait ordonné de soutenir « l'État bourgeois », d'où la vertueuse tricherie d'Aragon.

RATION » imprimés en caractères plus grands. Entre le triangle et le slogan final, trois scènes montrant des impacts de balles sur une sorte de cylindre incomplet, peut-être une borne, puis une collection d'armes comme prises aux combattants, et à droite, ce qui ressemble à des tombes fraîchement creusées.

Une structure en écriin

Ce poème est écrit en alexandrins peu orthodoxes mais avec un schéma de rimes régulier (a, b, b, a, b), sauf dans la troisième strophe qui privilégie les assonances avec le son « an » à l'orthographe diverse. Trois strophes factuelles résument la situation ; puis, enchâssée à l'intérieur du poème, se niche la lettre de Manouchian, poétisée, rimée, avec quelques ajouts concernant la beauté de la vie (mention de la rose et du vent), le pathétique de l'amour inaccompli, de la paternité impossible sinon par procuration (un homme de substitution) ; enfin, la dernière strophe mure l'hommage rendu par une anaphore appuyée, la répétition systématique de « vingt et trois », le nombre solennisé par la suppression de l'habituel trait d'union auquel a été substituée la conjonction de coordination « et », prolongeant ainsi et comme martelant avec chacune de ses syllabes le nom des fusillés.

Un récit et une citation

Si la première strophe, comme, d'ailleurs, le reste du poème, se caractérise par sa fluidité, sans doute accentuée par l'absence de ponctuation et le caractère parlé des phrases, elle n'est pas exempte d'un discret procédé d'éloquence : deux vers de négation fondée sur l'emphase, rappelant le début du poème de Wilfred Owen, *Anthem for doomed youth* (*Hymne à la jeunesse condamnée*), quelques jours avant qu'à vingt-trois ans, ce génie des lettres, sans doute un autre Keats, ne fût tué d'une balle allemande le 3 novembre 1918, puis deux d'affirmation dont l'apparente banalité voile l'héroïsme des martyrs ; enfin une nouvelle négation en forme d'aphorisme, « La mort n'éblouit pas les yeux des Partisans ». Beau mot que cet « éblouit », réunissant la peur et la gloire dans le même refus illuminé.

La deuxième strophe, elle, se fonde sur un contraste lourd de symbolisme et aussi de réminiscences littéraires, le rouge et le noir, du sang et de la nuit, et aussi des barbes hirsutes. Diabolique perversité ennemie, en effet, qui, avec des noms étrangers et des têtes rendues sauvages par la souffrance, misait sur une xénophobie raciste des esprits faibles. Bien vite, la troisième strophe remet ce monde sens dessus dessous à l'endroit : la nuit, justement, se fait lumière par l'inscription d'honneur, résistant au mal pervers, affirmant ces braves métèques comme Français, naturalisés d'emblée par le sacrifice, le courage, la dignité, la mort. Le dernier vers, bien rythmé, équilibré, frappe par son évidence fondée sur l'opposition « mornes / différents ». Mornes d'hiver, de privations, d'étouffement, mais désormais glorieux et ensoleillés. À jamais, la nuit a défait l'immonde logique des tortionnaires.

Le givre (du froid des âmes, de la glace des cœurs, de la mort des héros) se heurte au « calmement » précédant la citation du condamné. Calme, en effet, de ce sacrifié, sans peur et sans reproche, fusillé Bayard des temps modernes. Le fil de la noblesse de l'âme française n'a pas été coupé. Les quatrième et cinquième strophes transforment la lettre en poème, perle sertie au sein de la mémoire collective, ou enfant tout juste né au creux des bras de sa mère. Là, Aragon touche la veine du pathétique, mais non appuyé, par la répétition de « Adieu », de l'adjectif « orpheline », cette femme privée du mari-père, par l'énumération des plaisirs simples enlevés au martyr, ceux de la nature, les roses, la lumière, le vent, pathétique quelque peu solennisé par l'ajout d'une diction poétique conventionnelle, « riante, belle, beauté », par l'insistance apportée au don de soi : don de ma vie, donc promesse d'une vie heureuse, d'union, de maternité, ma vie pour la tienne.

Une harangue éloquente

La dernière partie du poème, retourne à l'éloquence avec l'anaphore du « vingt et trois » (cf. *supra*), nombre accompagné, chaque fois, d'un mot citant, à l'ordre de la nation retrouvée, l'héroïsme et le sacrifice des Justes. Belle montée en puissance que cette suite de « fusils / cœur / avant / étrangers / frères / vivre / mourir ! » Ce sont des étrangers (Aragon ne mentionne qu'Erivan) qui, ici, ont crié « la France en s'abattant » (cf. la note 1), servant cette patrie gagnée devant le peloton d'exécution et, du coup, l'humanité tout entière, parfois et trop souvent oublieuse d'elle-même, abaissée à l'esclavage de la xénophobie, du racisme et de l'antisémitisme.

Conclusion

Ce commentaire s'est fait plus dépouillé que d'habitude, laissant parler les vers sans les disséquer à la loupe. D'où sa structure linéaire, à l'image, peut-être, de l'hymne au martyr et du discours de mémoire qu'a voulu le poète. Il est également plus personnel, car j'y ai apporté des remarques et des sentiments qui dépassent le cadre de l'analyse littéraire et relèvent du jugement de valeur. Ils sont miens et n'engagent que ma seule responsabilité.

Toute l'œuvre d'Aragon n'appartient pas à l'histoire. Engoncé dans son parti, il a su mentir sur ce qu'il avait cru être un idéal. Il n'a pas été le seul : d'autres grands esprits se sont tus, préférant monter sur un tonneau à la sortie de Billancourt ou se voiler la face pour ne pas décourager la classe ouvrière. Ainsi, l'actualité des saisons et des jours a ses grandeurs et ses bassesses.

Ces *Strophes pour le souvenir*, reprises par Léo Ferré, puis Mama Bea, en une sorte de mélopée douce, méritent, elles, le panthéon du respect.

Antoine de Saint-Exupéry (1900 -1944)

Terre des Hommes (1939), Gallimard, éd.

[Saint-Exupéry part vers la Russie en qualité de grand reporter. Dans le train, il a quitté son wagon, dit « sleeping », pour se mêler aux Polonais qui reviennent de France, rapatriés et entassés dans des voitures de troisième classe. Ce sont les gens de la mine, aux visages marqués par le labeur, et leur famille qui, elles aussi burinées de misère, repartent vers un destin qu'on ne sait pas encore tragique. Ce n'est pas la guerre qui se prépare dont se préoccupe Saint-Exupéry, mais la condition humaine, et il se livre à une méditation sur le destin de l'espèce et le sens de la vie.]

Et je poursuivis mon voyage parmi ce peuple dont le sommeil était trouble comme un mauvais lieu. Il flottait un bruit vague fait de ronflements rauques, de plaintes obscures, du raclement des godillots de ceux qui, brisés d'un côté, essayaient l'autre. Et toujours en sourdine cet intarissable accompagnement de galets retournés par la mer.

Je m'assis en face d'un couple. Entre l'homme et la femme, l'enfant, tant bien que mal, avait fait son creux, et il dormait. Mais il se retourna dans le sommeil, et son visage m'apparut sous la veilleuse. Ah ! quel adorable visage ! Il était né de ce couple-là une sorte de fruit doré. Il était né de ces lourdes hardes cette réussite de charme et de grâce. Je me penchai sur ce front lisse, sur cette douce moue des lèvres, et je me dis : voici un visage de musicien, voici Mozart enfant, Voici une belle promesse de la vie. Les petits princes des légendes n'étaient point différents de lui : protégé, entouré, cultivé, que ne saurait-il devenir ! Quand il naît par mutation dans les jardins une rose nouvelle, voilà tous les jardiniers qui s'émeuvent. On isole la rose, on cultive la rose, on la favorise. Mais il n'est point de jardinier pour les hommes. Mozart enfant sera marqué comme les autres par la machine à emboutir. Mozart fera ses plus hautes joies de musique pourrie, dans la puanteur des cafés-concerts. Mozart est condamné.

Et je regagnai mon wagon. Je me disais : ces gens ne souffrent guère de leur sort. Et ce n'est point la charité ici qui me tourmente. Il ne s'agit point de s'attarder sur une plaie éternellement rouvert. Ceux qui la portent ne la sentent pas. C'est quelque chose comme l'espèce humaine et non l'individu qui est blessé ici, qui est lésé. Je ne crois guère à la pitié. Ce qui me tourmente, c'est le point de vue du jardinier. Ce qui me tourmente ce n'est point cette misère, dans laquelle, après tout, on s'installe aussi bien que dans la paresse. Des générations d'orientaux vivent dans la crasse et s'y plaisent. Ce qui me tourmente, les soupes populaires ne le guérissent point. Ce qui me tourmente, ce ne sont ni ces creux, ni ces bosses, ni cette laideur. C'est un peu, dans chacun de ces hommes, Mozart assassiné.

Commentaire

Beau texte, certes, mais troublant aussi : par le mythe qui le fonde, l'idéologie qu'il véhicule, l'illusion qui le sous-tend. Saint-Exupéry, ici, n'atteint pas l'universalité du *Petit Prince* et sa réflexion paraît, à soixante ans de distance, très datée.

Le mythe fondateur

C'est Mozart, Mozart l'ange, le « divin Mozart », selon la malheureuse expression de Gounod. Pourquoi malheureuse ? Certes, Mozart a été un prodige, composant dès sa sortie du berceau, virtuose à quatre ans. Certes, son père Léopold, qui avait déjà mis à sa dure école la jeune Nannerl, lui enseigna toute sa science musicale. Cela dit, Mozart resta un enfant chétif, souvent malade (lors d'une tournée européenne, il faillit mourir du typhus), puis un petit homme pâle, malingre et souffreteux, aux yeux exorbités, au front démesuré. Et non ignare, comme on s'est plu à le décrire, ni volatile et insouciant. Un homme de savoir, au contraire, rompu aux outrances et aux subtilités de la société du XVIII^e siècle, à ses idées aussi, avec une pénétration sans faille de la nature humaine, une réflexion approfondie et érudite sur l'amour et la mort, bref, un homme de l'*Aufklärung* ou, pour dire les choses à la française, de l'Esprit des Lumières.

Déjà, pour ne s'en tenir qu'aux *Dramma per Musica*, que nous disons « opéras » et « Singspiel », l'antiquité romaine, *Lucio Silla*, *Il Sogno di Scipione*, *Mithridate*, *Idomeneo*, l'orientalisme de *Zaïde*, puis de *L'Enlèvement au Sérail*, permettaient, par l'éloignement et la transposition, de brocarder les puissants en les obligeant, avec la torsion des livrets et, surtout, la puissance de la musique, à convertir leur inhumanité première en sublime noblesse d'âme. Puis, vinrent des œuvres subversives, *Les Noces de Figaro*, *Così fan tutte*, *Don Giovanni*, dénonciatrices des privilèges, révélatrices des pièges de l'amour, cet amour libertin et mortel aussi, enfin l'illumination méritée par l'épreuve dans *La Flûte enchantée*, avant de retrouver, en une ultime décantation, l'essence du, comme disait Racine, « quelque chose de rien » avec *La Clémence de Titus*.

Cet enfant qu'aperçoit Saint-Exupéry dans la pénombre d'un wagon entassé, parce qu'il est beau, parce que son innocence évoque la pureté, il le confie au mythe « Mozart ». En cet observateur silencieux qu'est le « je » narratif, se déroule alors la voix d'un discours indirect libre, c'est-à-dire qui se fait entendre de lui seul, en une méditation. Ce flux de pensée s'est vu recomposé au moment de l'écriture, d'où sa cohérence structurée et la thèse qui le sous-tend. Saint-Exupéry n'improvise pas, il défend une idée préconçue et en a trouvé l'illustration au cours de cette vision fugitive.

L'idéologie

On n'a pas l'habitude d'associer Saint-Exupéry à une idéologie, quelle qu'elle

soit. Dans l'imaginaire populaire, il reste le poète du *Petit Prince*, de l'imaginaire idéaliste, justement. Aristocrate raffiné, aventurier et pionnier, grand résistant, il a côtoyé le petit peuple sans le voir. Il n'y a pas de mépris dans sa phraséologie, mais une sorte de dégoût. Les « lourdes hardes », la « puanteur », la « machine à emboutir », oui, la société contient ces scories. La misère n'est pas à condamner : elle existe et ceux qui la subissent s'en contentent. N'ayant jamais rien connu d'autre, ils n'en ont même pas conscience et, pour eux en effet, le « caf'conc' » aviné et enfumé, c'est du Mozart, celui qu'ils méritent ; le vrai, celui que pratiquent les beaux esprits, n'a pas vécu et créé pour eux. Comme existe une aristocratie sociale, existe aussi celle de la pensée, du goût, c'est-à-dire du « bon goût ». La Bruyère, au XVII^e siècle, tenait un semblable discours : « Il y a un bon et un mauvais goût », et ces mêmes « hommes noirs, courbés sur la terre », à jamais rivés à l'inexistence sociale. La seule différence d'avec Saint-Exupéry, c'est qu'il laissait poindre une lueur de pitié. De cette indélégance, le voyageur du train n'a cure. À quoi servirait-elle ? La « crasse », la « paresse » sont indélébiles, voire nécessaires. La charité n'est pas de mise, cette notion chrétienne qui se veut fondée sur l'amour. Non, on ne peut aimer que ce qui est beau, donc bien, et comme chez Platon, la cité distribue les rôles, immuables. « Ce qui [le] tourmente », répété anaphoriquement à chaque ouverture de phrase, martelé comme un *leitmotiv*, c'est la perte, le manque, le gâchis.

La comparaison avec la rose du jardinier est éloquent. Ce bel enfant, si on le pouvait, serait extrait de son milieu qui le condamne par son existence même. Et telle la fleur qu'on « cultive », au sens premier du terme, il serait mis en serre où son éclat premier s'épanouirait en génie. Dans *Dombey and Son*, Dickens décrit le petit Paul, placé dans une stricte institution de Brighton, où il est « chauffé » pour devenir le « fruit doré » qu'évoque Saint-Exupéry. L'enfant, dont le seul ami épisodique est un vieux marin qui lui parle de la mer et de ses profondeurs mystérieuses, se mue peu à peu en un *puer senex*. Il n'a que neuf ans, mais son rêve, égaré vers des horizons lointains, s'étiole sans cesse et il perd le goût de vivre. La belle semence est devenue une fragile plante montée trop vite en graine, inutile, meurtrie, elle aussi assassinée. Les fruits n'ont pas passé la promesse des fleurs. Le crime a été perpétré par le système qui l'a pris en charge et broyé. Privé d'affection, de jeu, on ne lui a pas laissé le temps de son enfance et il est mort de ne pas l'avoir vécue.

L'illusion

Saint-Exupéry se réfère à l'espèce et, en contrepoint non dit, à la théorie de l'évolution. L'assassinat de la « machine à emboutir » ne nuit guère à l'auteur et à ses lecteurs, déjà nantis de culture. Pourtant, le genre humain gagnerait à ce que les petits Mozart du monde reçoivent les armes nécessaires à leur épanouissement, puis à la transmission naturelle de leurs capacités acquises. Ainsi, l'espèce, déjà menacée (cf. le dernier chapitre de *Terre des hommes*), trouverait un ferment de

régénération et de progrès. L'homme n'a pas atteint sa fin dernière et l'on souhaiterait que son évolution accélérât le pas. « Gâchis », il y a en effet, mais de quoi ?

D'une illusion, semble-t-il. En creux s'exprime dans les pages de Saint-Exupéry la nécessité, sans doute inconsciente, un élitisme frisant l'eugénisme. La sélection naturelle des forts ne suffit pas. Les faibles, à la seule condition qu'ils soient dotés par la nature, mériteraient leur promotion. Non à titre individuel, non pour leur personne, mais pour corriger les lenteurs cosmiques. On gagnerait à ce que Dieu, ou un dieu, se fît « jardinier » attentif et ému des belles intelligences et organisant leur « mutation ».

L'homme, on le sait, s'est cru maître de la nature. Il a voulu la dompter. Pis, des idéologies néfastes, que Saint-Exupéry a condamnées et contre lesquelles il a donné sa vie, ont espéré qui améliorer la race, qui façonner un homme nouveau. La nature s'est vengée, à sa façon, et c'est aujourd'hui cette espèce tout entière, et beaucoup d'autres, qui se trouvent en péril. Le mieux n'a pas été l'ennemi du bien. Certes, il n'est pas question de faire un procès à l'auteur du *Petit Prince*, mais simplement de souligner que la belle page regrettant l'assassinat de petits Mozart mythiques appartient à une époque et n'a pas d'envergure prémonitoire. 1939, ce fut l'année de tous les dangers, de tous les pièges, de toutes les lâchetés et aussi, des mensonges de l'âme.

Conclusion

Ces quelques réflexions n'ont rien de littéraire. Il faudrait démonter la vaillante rhétorique de l'auteur. « Et », « Et », répétés en enchaînement, points et interjections exclamatifs placés aux nœuds stratégiques du texte, anaphore déjà mentionnée du « Ce qui me tourmente », qui se presse et se tasse alors que se développe le discours, les négations en litote, le battement du « On » comme d'un tambour, oui, la prose se déroule par vagues successives, telle cette mer « intarissable » dont on entend rouler les « galets ». Le train noir avance dans la nuit glacée et la méditation se modèle sur son rythme, s'enfonçant dans le rêve de l'impossible.

Table des Matières

Saint Augustin.....	7
Saint-Simon.....	11
Jean-Jacques Rousseau.....	16
Sainte-Beuve.....	20
Georges Sand.....	24
Aloysius Bertrand.....	28
Alfred de Musset.....	34
Charles Baudelaire.....	38
Joris-Karl Huysmans.....	42
Marcel Proust.....	46
Sidonie Gabrielle Colette...	51
Guillaume Apollinaire.....	55
Louis Aragon.....	59
Antoine de Saint-Exupéry...	65

Cette 2e *Petite anthologie commentée de la littérature en France* présente les mêmes caractéristiques que la première, parue en 2003. Le choix des textes est éclectique, mais, cette fois, avec une prédominance pour les auteurs du XIXe et du début du XXe siècle. Le jargon universitaire en est exclu et souvent, on s'efforce de le remplacer par des analyses se voulant claires à l'ensemble des lecteurs cultivés qui, pourtant, ne sont pas forcément des spécialistes.

Ce qui apparaît surtout, c'est la richesse de la littérature autobiographique, matériau inépuisable trop longtemps négligé et désormais mis à l'honneur dans les cursus scolaire et universitaire, et aussi par les éditeurs. Le temps où l'on disait avec condescendance : « C'est un premier essai, forcément autobiographique » n'est plus.

L'ouvrage ici présenté témoigne, s'il en était besoin, de la grandeur de cette écriture de soi, honorée depuis la Renaissance et poursuivant sa carrière, car elle est, comme le disait Buffon du style, « l'homme même ».



Association « Récits de Vie »
1, Rue José-Maria de Hérédia
66000 PERPIGNAN