



1. D'une influence précise de la littérature sur les mœurs	1
2. Les deux Roses	2
3. Sicile, Italie, Béatrice et Symbole	2
4. Pétrarque, ou le rhéteur converti	4
5. Un idéal à rebours : la gauloiserie	5
6. Suite de la chevalerie, jusqu'à Cervantès	6
7. Roméo et Juliette. — Milton	6
8. L'Astrée : de la mystique à la psychologie	8
9. Corneille, ou le mythe combattu	9
10. Racine, ou le mythe déchaîné	10
11. Phèdre, ou le mythe « puni »	10
12. Éclipse du mythe	12
13. Don Juan et Sade	13
14. La Nouvelle Héloïse	14
15. Le romantisme allemand	15
16. Intériorisation du mythe	16
17. Stendhal, ou le fiasco du sublime	17
18. Wagner, ou l'achèvement	19
19. Vulgarisation du mythe	20
20. L'instinct glorifié	22
21. La passion dans tous les domaines	23



Passion et expression ne sont guère séparables. La passion prend sa source dans cet élan de l'esprit qui par ailleurs fait naître le langage. Dès qu'elle dépasse l'instinct, dès qu'elle devient vraiment passion, elle tend du même mouvement à se raconter elle-même, que ce soit pour se justifier, pour s'exalter, ou simplement pour *s'entretenir*. (Le double sens est significatif.) En ce domaine, il est aisé de vérifier. Les sentiments qu'éprouvent l'élite, puis les masses par imitation, sont des créations littéraires en ce sens qu'une certaine rhétorique est la condition suffisante de leur aveu, donc de leur prise de conscience. À défaut de cette rhétorique, ces sentiments existeraient sans doute, mais d'une manière accidentelle, non reconnue, à titre d'étrangetés inavouables, en contrebande. Mais on a toujours vu que l'invention d'une rhétorique faisait foisonner rapidement certaines puissances latentes du cœur. L'apparition de *Werther* par exemple a produit une vague de suicides. Rousseau fit boire du lait à toute la cour de France, et *René* désola plusieurs générations. C'est que pour admirer la nature simple, pour accepter certaines mélancolies, et même pour se suicider, il faut être en mesure « d'expliquer » à soi-même ou aux autres ce qu'on sent. Plus un homme est sentimental, plus il y a de chances qu'il soit verbeux et bien disant.

Et de même, plus un homme est passionné, plus il y a de chances qu'il réinvente les figures de la rhétorique ; qu'il redécouvre leur *nécessité* ; qu'il se modèle spontanément à la ressemblance du « sublime » qu'elles ont su rendre inoubliable.

C'est pourquoi l'on n'aura pas grand-peine à jalonner l'évolution du mythe courtois dans la morale des peuples d'Occident : l'on peut admettre qu'elle est parallèle à ses métamorphoses *littéraires*. (Moyennant, cela va de soi, certains retards et simplifications.)

En esquisant la courbe de la mystique classique, nous avons pu décrire une assomption du mythe. C'était la voie montante et elle nous a conduits à une dissolution libératrice du « charme ». La littérature, au contraire, est la voie qui descend aux mœurs. C'est donc la vulgarisation du mythe, ou pour mieux dire : sa « profanation² » que nous allons décrire maintenant.

1. D'une influence précise de la littérature sur les mœurs

D'une manière générale, il est bien difficile de *vérifier* l'influence des arts sur la vie quotidienne d'une époque. « La musique adoucit les mœurs ? » Je n'en sais rien, et personne ne saurait le démontrer. Et la peinture, quelle peut bien être son action ? L'architecture, au moins, nous pouvons l'habiter, mais là n'est pas son caractère d'art. De même pour telle ou telle philosophie. Mais le cas est tout différent lorsqu'il s'agit d'une littérature dont on peut démontrer, historiquement, qu'elle a donné sa langue à la passion.

Si la littérature peut se vanter d'avoir agi sur les mœurs de l'Europe, c'est à coup sûr à notre mythe qu'elle le doit. D'une manière plus précise : c'est à la rhétorique du mythe, héritage de l'amour provençal. Il n'est pas nécessaire de supposer ici quelque pouvoir magique des sons et du langage sur nos actes. L'adoption d'un certain langage conventionnel entraîne et favorise naturellement l'essor des sentiments latents qui se trouvent les plus aptes à s'exprimer de la sorte. C'est dans ce sens que l'on peut dire après La Rochefoucauld : peu d'hommes seraient amoureux s'ils n'avaient jamais entendu parler d'amour.

² Je rappelle que j'emploie toujours ce mot au double sens de *sacrilège* et de *laïcisation* (ou « sécularisation ») — pour ne pas recourir à « profanisation ».

2. Les deux Roses

Le meilleur point de départ nous est donné par le *Roman de la Rose*, écrit entre les années 1237 et 1280 environ. Il y a cent ans, ou presque, que Bérout et Thomas ont composé la légende de *Tristan*. La Croisade des Albigeois a saccagé la civilisation courtoise du Languedoc, dispersant les derniers troubadours. Que va devenir la tradition d'Amour ?

Il semble bien que dès le quatorzième siècle, les hérétiques répandus désormais dans toute l'Europe, où l'Église les traque, aient cessé de recourir à l'expression littéraire de leur religion. Le catharisme se cachera désormais dans les couches profondes et muettes des peuples, là où la vie sociale ne se prête plus aux formes nobles, ne fournit plus les beaux symboles de la grande féodalité. Ce mutisme, d'ailleurs, n'arrête pas son progrès.

L'Église d'Amour donnera naissance à d'innombrables sectes plus ou moins secrètes, plus ou moins révolutionnaires, et dont les traits constants témoignent d'une origine commune, d'une tradition fidèlement conservée. Toutes ces sectes en effet sont caractérisées par leur opposition au dogme trinitaire (du moins sous sa forme orthodoxe) ; par leur spiritualisme exalté ; par leur doctrine de la « joie rayonnante » ; par leur refus des sacrements et du mariage ; par leur condamnation absolue de toute participation aux guerres ; par leur anticléricalisme ; par leur goût de la pauvreté et de l'ascèse (végétarisme) ; enfin par leur esprit égalitaire, allant parfois jusqu'à un communisme total.

Nous retrouvons cet ensemble de traits non seulement chez les Frères du Libre Esprit et les Ortliebiens rhénans — qui furent peut-être en rapports avec les Vaudois, voisins des Cathares — non seulement chez les Vaudois eux-mêmes, chez les disciples de Joachim de Flore, chez les béguines et les beguards des Pays-Bas³, chez les Lollards anglais, chez les premiers Frères Moraves (sinon chez les Hussites), mais aussi chez les hérétiques des Églises réformées : Schwenckfeldt, Weigel, les Anabaptistes, les Mennonites... Luther, Calvin et Zwingli combattirent ces dissidents avec une violence qui rappelle les procédés de Rome contre ses propres sectes. Mais ils ne purent ou ne voulurent les anéantir totalement : de nos jours, on retrouve çà et là des communautés mennonites mêlées d'éléments russes — doukhobors et khlystis — au Canada et jusqu'au Paraguay. Leur conception de l'amour n'a pas varié.

Plusieurs auteurs ont supposé qu'une élite cléricale du Moyen Âge fut initiée à ces doctrines. Ainsi pensent-ils expliquer mieux certaines obscurités de la littérature émanée des cercles franciscains et même parfois dominicains. J'avoue que l'extension du langage même des Cathares peut induire à des rapprochements souvent troublants : nous l'avons vu à propos des mystiques. Mais en l'absence de preuves presque impossibles à établir, je m'en tiendrai à un jugement certainement vrai pour

la plupart des cas ; dès le quatorzième siècle, la littérature courtoise s'est détachée de ses racines mystiques ; elle s'est alors trouvée réduite à une simple forme d'expression, c'est-à-dire à une rhétorique. Mais automatiquement, cette rhétorique tendait à *idéaler* les objets tout profanes qu'elle décrivait. Ce procédé, bientôt ressenti comme tel, devait engendrer normalement une réaction dite « réaliste ». Double mouvement dont le *Roman de la Rose* nous donne l'illustre témoignage.

La Rose de Guillaume de Lorris — dans la première partie du roman, dite courtoise — c'est l'amour de la femme idéale, vraie femme déjà mais femme inaccessible dans son jardin givré d'allégories. Danger, Male-Bouche et Honte défendent Bel Accueil contre les entreprises des galants. L'*obstacle* à l'union amoureuse est figuré par l'exigence morale, et non plus du tout religieuse. Ce n'est plus une ascèse mystique, mais un raffinement de l'esprit, qui doit amener l'amant à mériter le don.

Au contraire, pour Jean de Meung, qui terminera le Roman, la Rose n'est plus que la volupté physique. Le réalisme le plus franc succède aux fadaises de Lorris, le sensualisme au platonisme, le cynisme à l'exaltation. La Rose est emportée de haute lutte. La Nature triomphe de l'Esprit, et la raison de la passion.

Chacune de ces parties aura sa descendance. De Lorris, nous irons par Dante — qui peut-être le traduisit — jusqu'à Pétrarque et bien au-delà : jusqu'aux romans allégoriques du dix-septième, jusqu'à la Nouvelle Héloïse... Et par Jean de Meung, la tradition antique — celle qui condamne la passion comme une « maladie de l'âme » — se transmettra aux parties basses de la littérature française : gauloiserie, gaillardise, rationalisme, polémique, misogynie curieusement exaspérée, naturalisme et réduction de l'homme au sexe. C'est la défense normale que l'homme païen oppose au mythe de l'amour malheureux. (Peut-être, pratiquement, est-elle bien proche d'une vision chrétienne réaliste. Nous aurons l'occasion d'y revenir.)

3. Sicile, Italie, Béatrice et Symbole

Autour de l'an 1200, une solide amitié se noue entre Rambaut de Vaqueiras, troubadour languedocien, et le puissant marquis Alberto Malaspina. Il semble bien qu'un courant très direct d'échanges « littéraires » — si l'on veut — unisse le Midi de la France à la Lombardo-Vénétie. Une fois de plus, la carte de l'influence des troubadours se confond avec celle des hérésies. Un peu plus tard, le mouvement franciscain naîtra d'une conjonction semblable entre les « spirituels » (mais dans l'Église) et les poètes.

Cependant qu'autour de Palerme, où Frédéric II tient sa cour, fleurit l'école dite des Siciliens. Dans quelle mesure cette poésie courtoise du Sud s'inspira-t-elle des troubadours ? La question est encore obscure. On ne trouve à la cour de Palerme qu'un seul poète provençal, et Frédéric persécute l'hérésie. De même, on peut se demander dans quelle mesure les Siciliens « savaient » encore ce qu'est l'Amour. N'avaient-ils retenu du *trobar*

³. Voir Appendice 10.

clus que le procédé mystifiant ? On serait assez tenté de le croire, lorsqu'on voit Dante et son ami Cavalcanti s'élever contre leur maître Guittone d'Arezzo, et railler ses disciples : « Sectateurs de l'ignorance, aveugles qui veulent juger des couleurs, oies essayant de rivaliser avec l'aigle... »

Au Purgatoire, Dante rencontre un de ces pasticheurs infatigables, Bonagiunta de Lucques. Bonne occasion de définir le *dolce stil nuovo*, le style savant et caressant que l'école du Nord — novatrice mais qui revient aux origines valables — oppose à ces rhétoriciens.

Ce qui est frappant dans cette nouvelle école, c'est qu'elle rénove *consciemment* le langage symbolique des troubadours. Les Siciliens étaient tombés dans un douteux allégorisme : ils parlaient de la dame comme d'une femme réelle, ce n'était plus que galanterie mais froide et stéréotypée. Dante et Cavalcanti, d'autres encore, demandaient plus de sincérité et plus de chaleur amoureuse, mais en même temps, ils savent et *disent* (dans ce dire est la nouveauté) que la Dame est purement symbolique.

Tel est le secret paradoxal de l'amour courtois : guindé et froid quand il ne vante que la femme, mais tout ardent de sincérité quand il célèbre la Sagesse d'amour : c'est là vraiment que bat son cœur. Et Dante n'est jamais plus passionné qu'en chantant la Philosophie, si ce n'est quand elle devient la Science sacrée.

Sincérité bien propre aux troubadours, et toute contraire à celle qu'un moderne imagine ! Dante la définira dans son *Banquet*, comme le secret qu'il faut voiler d'un « beau mensonge ». Les Cathares savaient bien tout cela. Mais notons qu'ils ne l'ont jamais dit⁴.

C'est parce que Dante et ses amis sont amenés à *définir* leur art, qu'on surprend mieux qu'ailleurs chez les poètes italiens le vrai mystère des troubadours, de même que c'est au crépuscule que se révèlent les sept couleurs dont le grand jour faisait une seule lumière, trompeuse à force d'évidence. Maintenant nous pouvons distinguer les thèmes que le *trobar* mêlait dans la naïve transparence de ses symboles.

Voici les derniers Siciliens. Cette plainte de Jacques de Lentino :

Mon cœur souvent meurt, et plus douloureusement que de mort naturelle, pour vous Dame qu'il désire et aime plus que lui-même...
J'ai en moi un feu, qui je le crois, jamais ne pourra s'éteindre...
Pourquoi ne me consume-t-il point ?

Dante de même :

Amour qui, dans ma pensée, me parle de ma Dame avec grand désir, souvent m'entretient de choses telles qu'à leur sujet mon intelligence s'égare. Son langage résonne avec tant de douceur que l'âme qui l'écoute et l'entend s'écrie : — Malheureuse que je suis ! Je ne suis pas capable de répéter ce que j'entends dire de ma Dame !

Et qui douterait encore de la signification symbolique de la Dame, lorsqu'un Guido Guinizelli en parle comme du principe de « notre foi » :

Elle passe par le chemin, si pleine de grâce et de noblesse qu'elle abaisse l'orgueil de celui qu'elle salue [auquel elle donne son salut] et, s'il n'est déjà de notre foi, l'y amène.

Faut-il penser que Dante n'est qu'un blasphémateur lorsqu'il écrit au seuil de la *Vita Nuova*, cette strophe au sublime départ :

Un ange crie en l'Intelligence divine et dit : — Seigneur, dans le monde se voit une merveille en l'acte qui procède d'une âme qui jusque ici rayonne. Le Ciel, qui ne manque que d'une chose, — c'est de l'avoir — à son Seigneur la demande, et tous les Saints implorent cette faveur. Seule, Pitié prend notre parti, car Dieu dit, et c'est de ma Dame qu'il entend parler : — Mes bien-aimés, ores souffrez en paix que votre espérance demeure, autant qu'il me plaira, là où se trouve plus d'un qui s'attend à la perdre et qui dira dans l'enfer : — Ô maudits, j'ai vu l'espérance des bienheureux !

S'agit-il donc de Béatrice comme femme ? Est-ce sa présence que tous les saints implorent et qui serait « l'espérance des bienheureux » ? Ou s'agit-il plutôt de l'Esprit saint soutenant son Église par la charité du Christ — (la Pitié) — jusqu'à ce que tous aient pu recevoir la Vie Nouvelle⁵ ?

Ce qui doit paraître ici-bas blasphématoire, c'est l'équivoque malgré tout maintenue. D'où le débat qui oppose Orlandi et Cavalcanti : il s'agirait de définir enfin ce dont on parle. « *Cet Amour est-il vie ou mort ?* » demande courageusement le premier. Et le second répond : « *Du pouvoir de l'amour provient souvent la mort... L'amour existe lorsque le désir est si grand qu'il dépasse les limites de l'amour naturel... Comme il ne provient point de la qualité, il réfléchit perpétuellement sur lui-même son propre effet. Il n'est point un plaisir, mais une contemplation.* »

Aucun doute ne demeure possible : l'Amour est la passion mystique. Mais encore faut-il définir le rôle de l'amour naturel dans cette perspective céleste. C'est ce qu'a fait Davanzati, vers la fin du treizième siècle, exprimant dans une petite fable la vraie nature de l'amour qu'il chante et le danger de s'arrêter aux formes terrestres qui n'en sont qu'un reflet :

De même que la tigresse, dans sa grande douleur, se soulage en regardant un miroir et croit y voir l'image de ses petits qu'elle va cherchant : par ce plaisir elle oublie le chasseur, et reste là, et ne poursuit point ; de même celui qui est pénétré d'amour puise la vie dans la contemplation de sa dame, car ainsi il soulage sa grande peine... Mais la dame n'a point le cœur pitoyable, le jour passe et l'espoir est déçu !

Ici la Dame au cœur impitoyable est bien la femme qui détourne l'Amour à son profit. Dans un Bestiaire moralisé de cette époque, je trouve la même fable, avec cette conclusion :

Ce fauve, à mon avis, c'est nous ; ses petits, qu'un chasseur lui a pris, ce sont les vertus, et le chasseur c'est le Démon, qui nous fait voir ce qui n'est pas. De là vient que bien des hommes ont péri pour avoir tardé d'aller vers le Seigneur.

Le temps venait où les poètes succomberaient aux charmes du miroir et de la rhétorique profanée. Nous allons voir Pétrarque se laisser prendre « à ce qui n'est pas », c'est-à-dire à l'image de sa Laure, qui trop longtemps — comme il gémit plus tard — le retiendra d'« aller vers le Seigneur ».

⁵. Béatrice a certainement existé, et Dante l'a certainement aimée. C'est donc d'une *sublimation* qu'il s'agit ici, à l'inverse de ce qui se passe chez de nombreux troubadours. Béatrice deviendra successivement la Philosophie, la Sagesse et la Science sacrée qui mène au Paradis et en explique les mystères.

⁴. Sur les influences « hérétiques » qu'aurait subies Dante, voir Appendice 6.

4. Pétrarque, ou le rhéteur converti

Aimer une chose mortelle avec une foi
Qui à Dieu seul est due et à lui seul
convient...

« Tout le monde, et sur le moindre rocher que trempe la mer, sait qu'un homme a été superlativement amoureux et c'est Pétrarque. Et ce qu'il y a de mieux, c'est que c'est vrai... Qu'appelle-t-on un homme *simplement* amoureux ? Rien d'analogue. Lui l'était d'une façon extraordinaire, incendiaire, solaire⁶. »

Voilà ce qui doit étonner chez Pétrarque : cette inouïable passion animant pour la première fois les symboles des troubadours d'un souffle parfaitement païen, et non plus du tout hérétique ! On est aux antipodes du Dante, mais aussi des rhéteurs qu'il attaquait. Le « secret » dont je parlais plus haut s'est volatilisé : il ne joue plus. Le langage de l'Amour est enfin devenu la rhétorique du cœur humain. Cette « profanation » radicale doit faire naître, on a vu pourquoi (au livre II), une poésie plus adéquate que nulle autre à servir la mystique orthodoxe. Et cette dernière ne manquera pas d'y puiser ses meilleures métaphores. En vérité, la tentation était trop forte. (On en jugera par quelques exemples mis en note, et à vrai dire choisis presque au hasard.)

Voici le Sonnet du premier anniversaire de l'amour de Pétrarque pour Laure :

Je bénis le lieu, le temps, l'heure
Où si haut visèrent mes yeux,
Et je dis : Ô mon âme, il te faut rendre grâce
Toi qui fus jugée digne alors d'un tel honneur.
D'Elle te vient cet amoureux penser
Qui tant que tu le suis, au plus haut Bien te mène
Et te fait mépriser ce que l'homme désire⁷.
D'Elle te vient la grâce généreuse
Qui te pousse au ciel par un droit sentier
Et fait que je marche fier de mon espérance.

Où Pétrarque triomphe, c'est quand il prend la harpe de Tristan⁸, c'est dans le cri de la « torture délicieuse », du mal aimé, du plaisir qui consume :

Ô tendres, angéliques étincelles, béatitudes
De ma vie où s'allume le plaisir
Qui doucement me consume et détruit.

(Les Yeux de ma dame.)

Ô mort vivante, ô mal délicieux⁹
Comment as-tu sur moi tel pouvoir, si je n'y consens !
Parmi vents si contraires, sur une frêle barque
Je me trouve sans gouvernail en haute mer.

(Sonnet 132)

Nous connaissons bien cette barque — où comme l'autre il emporte sa lyre — et ce « pouvoir » dont il se plaint tout en sachant qu'il l'a voulu fatal :

6. C. A. CINGRIA, *Pétrarque*.

7. Sainte Thérèse : « Ces grâces sont accompagnées d'un entier détachement des créatures, quant à l'esprit... On se sent alors beaucoup plus étranger aux choses de la terre » et *passim* !

8. Il connaissait le roman et le cite plusieurs fois. Par exemple dans le *Triomphe de l'amour* : « Voici ceux qui remplissent de rêverie des livres — Tristan et Lancelot et les autres errants — auxquels il faut que le voyage errant se plaise ! »

9. Sainte Thérèse : « C'est un martyr à la fois délicieux et cruel. »

Et pour que mon martyr au port jamais n'arrive
Mille fois chaque jour je meurs, mille je nais...¹⁰.

(Sonnet 164.)

Ailleurs, il parle de Laure comme de sa « bien-aimée ennemie », et gémit, tel Tristan se séparant d'Iseut lorsqu'il la rend à son époux :

Ô dure départie
Pourquoi m'as-tu de mon mal éloigné ?

(Sonnet 254.)

Car les yeux de Laure présente

... allumés d'une lueur céleste
M'enflamment de façon qu'il me plaît de brûler¹¹.

(Triomphe de l'amour.)

Mais présente ou absente — ici encore — la femme ne sera jamais que l'occasion d'une torture qu'il préfère à tout :

Je sais, suivant mon feu partout où il me fuit,
Brûler de loin — de près geler.

Tout l'amour romantique est dans ce dernier vers. Et le secret de cette mélancolie, Pétrarque a su l'analyser mieux que les plus lucides victimes de ce que l'on baptisera plus tard le mal du siècle :

Des autres passions, je ressens des assauts fréquents, mais courts, momentanés. Ce mal-là au contraire, me saisit quelquefois avec une ténacité telle qu'il m'enlace et me torture des journées et des nuits entières. Et ces moments-là, pour moi, ne ressemblent plus à la lumière et à la vie : c'est une nuit infernale et une cruelle mort. Et pourtant ! (voici bien ce qu'on peut appeler le comble des misères !) je me repais de ces peines et de ces douleurs-là avec une sorte de volupté si poignante que, si l'on vient m'en arracher, c'est malgré moi !¹² »

Et saint Augustin, avec lequel Pétrarque tient ce dialogue fictif, lui répond :

« Tu connais très bien ton mal. Tout à l'heure, tu en sauras la cause. Dis-moi : qu'est-ce qui te rend triste à ce point ? Est-ce bien le cours des choses de ce monde ? Est-ce une douleur physique, ou bien quelque rigueur injuste de fortune ?

Pétrarque. — Rien de tout cela en particulier.

C'est le « vague des passions » préromantique. Et voici l'appel à la mort :

« Que s'ouvre donc la geôle où je suis enfermé
Qui me clôt le chemin vers une telle vie ! »

(Chanson 72.)

La « nuit infernale » devient le Jour, la « cruelle mort » une Vie nouvelle, et pour qu'à la passion ne manque pas le sublime, voici la divinisation. Pétrarque demande comment il se peut faire qu'il vive encore, quoique séparé de sa dame :

Mais Amour me répond : ne te souvient-il pas
que c'est là le privilège des amants

10. Sainte Thérèse : « L'âme... voudrait ne jamais voir finir son tourment » et : « Une fois livrée à ce supplice, elle voudrait y passer ce qui lui reste de vie. »

11. Saint Jean de la Croix : « Ô brûlure suave ! » et tout le commentaire de ce vers dans la *Vive flamme d'amour* (II, 1).

12. Sainte Thérèse : « De ce désir qui en un instant pénètre l'âme entière naît une douleur qui la transporte au-dessus d'elle-même et de tout le créé. Elle n'aspire qu'à mourir dans cette solitude. Qu'on lui parle et qu'elle-même se fasse toute la violence possible pour répondre : peine inutile, elle a beau faire, elle ne peut s'arracher à cette solitude.

déliés de toutes les qualités de l'homme¹³ ?



Puis il y eut cette fameuse ascension au Ventoux, qui lui donna beaucoup à réfléchir. Il y eut surtout, en 1348, la grande peste noire qui ravagea l'Europe : et voilà qui rappelle au poète que ses « qualités d'homme » le lient de fait à une condition pitoyable. C'est ce qu'il dit dans sa *Chanson de la Grande Peste*, chef-d'œuvre inégalé de l'examen de conscience :

Je vais pensant — et en pensant m'assaille
une pitié de moi-même si forte
qu'elle me conduit souvent
à d'autres pleurs que ceux dont j'eus coutume :
car voyant la fin chaque jour plus proche,
à Dieu mille fois j'ai demandé ces ailes
avec lesquelles, hors de la mortelle
prison, pourrait s'enlever mon esprit au ciel.
Mais cela, jusqu'alors, à rien ne m'a servi...

.....

Prends ton parti avec prudence ! Prends !
Et arrache de ton cœur toute racine
De ce plaisir qui heureux
ne le peut jamais rendre...

Il n'a que trop longtemps mis son espoir en « cette fausse douceur fugitive » qu'est l'amour idéalisé.

Et je me sens au cœur venir, heure par heure,
une belle colère, âpre et sévère
qui fait que tout penser secret
monte droit à mon front où tous le voient :
aimer une chose mortelle, avec une foi
qui à Dieu seul est due et à lui seul convient
est plus interdit à qui plus désire honneur !

Mais comment s'arracher à cet amour blasphématoire, à ce besoin dément

d'un plaisir que l'usage en moi a fait si fort
qu'il me donne l'audace de négocier avec la mort !

La lucidité même d'un tel cri, où s'avoue le dernier secret du mythe courtois, c'est le signe d'une grâce reçue. Ce qui peut arracher à l'espoir vain, c'est la foi seule dans le pardon. Voici la conversion de l'espérance qui trouve enfin son objet véritable :

Or lève-toi vers un espoir plus heureux —
en contemplant le ciel qui tourne autour de toi
Immortel et paré !
S'il est vrai — qu'ici-bas tant joyeux de son mal
votre désir s'apaise
par un coup d'œil, une parole, une chanson —
si ce plaisir est jà si grand... quel sera l'autre !

5. Un idéal à rebours : la gauloiserie

Imposer un style à la vie des passions — ce rêve de tout le Moyen Âge païen tourmenté par la loi chrétienne — c'est la secrète volonté qui devait donner naissance au mythe. Mais la confusion de la foi, « qui à Dieu seul est

due et à lui seul convient », avec l'amour d'« une chose mortelle », en fut la conséquence inévitable. Et c'est bien de cette confusion — non de la doctrine orthodoxe — que devait résulter l'opposition tragique du corps et de l'âme. C'est la tendance ascétique, orientale — le monachisme vient d'Orient — c'est la tendance hérétique des « parfaits » qui inspira la poésie courtoise. C'est donc bien elle, qui, peu à peu, contamina par le moyen d'une littérature idéalisante, l'élite de la société médiévale. D'où la réaction « réaliste » qui ne pouvait manquer de s'en-suivre. Elle fut surtout sensible dans la bourgeoisie.

Dès le début du douzième siècle, en plein triomphe de l'amour courtois, l'on voit paraître cette tendance contraire, celle qui glorifiera la volupté avec le même excès, exactement, que l'autre apporte à glorifier la chasteté. Fabliaux contre poésie, cynisme contre idéalisme.

Le *Débat de l'âme et du corps* qui date précisément de cette époque est le premier témoignage d'un conflit que le mariage chrétien était censé résoudre. On y voit l'âme récemment séparée de son corps adresser à son compagnon les reproches les plus amers : c'est lui qui aurait causé sa damnation. Mais le corps lui retourne l'accusation (il n'a pas tort.) Ainsi vont-ils, récriminant trop tard, au-devant du supplice éternel.

Issus de ce ressentiment du corps, les fabliaux eurent un immense succès (auprès du même public, souvent, que les romans idéalistes). C'étaient des historiettes grivoises colportées et reprises, avec des variantes infinies, par toute l'Europe médiévale. Les fabliaux annoncent le roman comique, qui annonce le roman de mœurs, qui annonce le naturalisme polémique du dernier siècle. Mais je ne crois pas qu'ils se soient engendrés en ligne directe. Chaque moment de cette progression vers le « vrai » se trouve lié, plus étroitement qu'au précédent, à un moment correspondant de la progression vers le « précieux », et c'est de cela qu'il naît, par réaction. Charles Sorel naît de l'*Astrée*, non des fabliaux ; la *Marianne* de Marivaux naît des comédies de Marivaux, non de Sorel ; et Zola naît de la décomposition du romantisme, au moins autant, si ce n'est beaucoup plus, que de Balzac (considéré alors comme réaliste).

Pour en revenir au treizième siècle, a-t-on bien vu que la littérature sensuelle et volontiers pornographique des fabliaux souffre du même *irréalisme*, en fin de compte, que l'idéal des épopées courtoises ? Il me paraît que la « gauloiserie » n'est qu'un pétrarquisme à rebours.

« On aime à opposer — écrit J. Huizinga¹⁴ — l'esprit gaulois aux conventions de l'amour courtois et à y voir la conception naturaliste de l'amour, en opposition avec la conception romantique. Or la gauloiserie, aussi bien que la courtoisie, est une fiction romantique. La pensée érotique, pour acquérir une valeur de culture, doit être stylisée. Elle doit représenter la réalité complexe et pénible sous une forme simplifiée et illusoire. Tout ce qui constitue la gauloiserie : la licence fantaisiste, le dédain de toutes les complications naturelles et sociales de l'amour, l'indulgence pour les mensonges et les égoïsmes de la vie sexuelle, la vision d'une jouissance

¹³. Sainte Thérèse : « Quelle souveraineté que celle d'une âme qui portée à cette hauteur par Dieu lui-même, considère toutes choses sans être enchaînée par aucune. »

¹⁴. Le *Déclin du Moyen Âge*.

infinie, tout cela ne fait que donner satisfaction au besoin humain de substituer à la réalité le rêve d'une vie plus heureuse. C'est encore une aspiration à la vie sublime, tout comme l'autre, mais cette fois du côté animal. C'est un idéal quand même : celui de la luxure. »

Ce lien profond de la gauloiserie et de l'amour alambiqué, on le surprend dans une satire du treizième siècle intitulée *l'Évangile des femmes* : c'est une suite de quatrains dont les trois premiers vers exaltent la femme selon le mode courtois, tandis que le quatrième réfute d'un trait brutal ces éloges. Autre complicité : la gauloiserie démolit le mariage par en bas, alors que la chevalerie le ridiculisait d'en haut, comme on peut le voir, entre autres, dans le *Dit de Chiceface*. Chiceface est le monstre fabuleux qui ne se nourrit que de femmes fidèles, aussi est-il d'une maigreur effroyable, tandis que son confrère Bigorne, lequel ne mange que les maris soumis, est d'un embonpoint sans pareil.

Parallèlement à ces deux courants issus du mythe, notons la réaction des clercs : c'est encore le chanoine Pétrarque qui lui montre la voie, en consacrant ses derniers chants à la louange de la Vierge — Notre Dame opposée à « ma » dame — mais sans varier le moins du monde ses lieux communs de poésie courtoise¹⁵. Dante a vengé d'avance les troubadours en mettant en Enfer des « chevaliers de Marie », moines italiens appelés aussi « chevaliers joyeux » à cause de leur vie dissolue, et malgré leur saint patronage.

6. Suite de la chevalerie, jusqu'à Cervantès

L'influence du roman breton est attestée par des centaines de textes à travers les treizième, quatorzième, et quinzième siècles. Elle couvre la même étendue que l'influence des troubadours : l'Europe entière. Les *Minnesänger* (chanteurs de l'Amour) en Allemagne sont nourris de légendes cathares¹⁶ et par ailleurs ne font qu'adapter du français les récits de Chrétien de Troyes. On traduit le roman de *Tristan* dans toutes les langues d'Occident. L'Anglais Thomas Malory, à la fin du quinzième siècle, en refait une version en prose. Dante considère le cycle épique et romanesque de la France du Nord comme le modèle universel de toute prose narrative, et Brunetto Latini extrait de *Tristan* (dans sa Rhétorique) le portrait de la femme idéale.

De là, jusqu'au fond de la Norvège, de la Russie, de la Hongrie et des Espagnes, d'innombrables imitations, dont les *Amadis* portugais (puis espagnols, puis français) nous offrent le meilleur exemple au quinzième et au seizième siècles.

Par un phénomène remarquable, mais auquel on pouvait s'attendre, certains auteurs de ces imitations se

trouvent amenés à redécouvrir le sens original des légendes mystiques. Mais alors ils ne peuvent se servir que d'une mythologie toute catholique — soit prudence ou incompréhension — assez incompatible, on l'a bien vu, avec l'intention primitive. En 1554, en Espagne, paraît un livre de Hyeronimo de Sempere portant ce titre flamboyant : *Libro de cavalleria celestial del pié de la rosa fragante*. Le Christ y devient le chevalier du Lion, Satan le chevalier du Serpent, Jean-Baptiste le chevalier du Désert, et les apôtres, les douze chevaliers de la Table ronde. L'ésotérisme manichéisant, toujours latent dans le cycle breton, renaît en filigrane à travers ces symboles.

Cervantès ne cite point les très nombreux romans de « chevalerie céleste » qu'on lisait de son temps avec passion¹⁷. Il ne s'en prend, dans son *Quichotte*, qu'aux romans d'aventures profanes. Cette omission est mystérieuse. Elle militerait en faveur de la thèse selon laquelle Cervantès connaissait la signification réelle de la littérature courtoise, et raillait non sans désespoir les rêveries de ses contemporains, adonnés à une illusion dont ils avaient perdu le secret. Don Quichotte ne serait grotesque que parce qu'il veut imiter une scène à laquelle il n'est pas initié, et suivre une voie que le malheur des temps rend totalement impraticable. L'Église de Rome a triomphé. Mieux vaut dès lors se mettre du bon côté avec l'honnête et réaliste Sancho Pança...

7. Roméo et Juliette. — Milton

Cependant Rome n'a pas triomphé partout. Il est une île où son pouvoir est contesté. C'est la dernière patrie des bardes. En Cornouailles et en Écosse, leurs traditions resteront vivantes jusqu'à l'époque où Macpherson les transcrit en langage moderne. Et en Irlande, elles vivent encore de nos jours.

Je ne puis examiner ici le problème des rapports entre ce fonds de légendes celtiques et la littérature anglaise populaire et savante. Mais il est significatif qu'à la fin du dix-septième siècle, un bon lettré comme Robert Kirk, théologien et humaniste, ait écrit un traité sur les fées, sans trace de scepticisme ou d'ironie. Nous ne savons presque rien de Shakespeare — mais nous avons le *Songe d'une Nuit d'été*. Et l'on dit qu'il était catholique — mais nous avons *Roméo et Juliette* qui est la seule tragédie courtoise, et la plus belle résurrection du mythe avant le *Tristan* de Wagner.

Tant qu'on ignore à peu près tout de la vie, voire de l'identité de Shakespeare, il est vain de se demander s'il connaissait la tradition secrète des troubadours. Mais on peut relever ce fait : que Vérone fut un des principaux centres du catharisme en Italie. Selon le moine Ranieri Saccone, qui fut dix-sept ans hérétique, il y avait à Vérone près de cinq cents « parfaits », sans compter les « croyants » en beaucoup plus grand nombre... Comment les légendes de ce temps n'auraient-elles point gardé de traces des luttes violentes qui opposèrent dans la cité les « Patarins » aux orthodoxes ?

¹⁵. Selon A. JEANROY (*op. cit.*, II, p. 130), on ne trouve aucune poésie spécialement consacrée à la Vierge avant le deuxième tiers du treizième siècle.

¹⁶. Voir la *Croisade du Graal*, d'Otto RAHN, pour l'idée ou l'intuition, et *Tristan* de Gottfried WEBER, pour la démonstration dans le cas précis de Gottfried de Strasbourg.

¹⁷. Nous avons déjà relevé l'influence de cette littérature sur sainte Thérèse et les mystiques espagnols en général.



En marge des luttes religieuses du siècle, qui refoulaient les anciennes hérésies dans une obscurité plus profonde que jamais, la tragédie des *Amants de Vérone*, c'est le voile un instant déchiré, ne laissant au souvenir de nos yeux que l'image négative d'un éclat, « le soleil noir de la mélancolie ».

Surgi des profondeurs de l'âme avide de tortures transfigurantes, de la nuit abyssale où l'éclair de l'amour illumine parfois une face immobile et fascinante — ce nous-même d'horreur et de divinité auquel s'adressent nos plus beaux poèmes ; ressuscité d'un coup dans sa pleine stature, comme étourdi de sa jeunesse provocante et enivrée de rhétorique, au seuil du tombeau de Mantoue voici le mythe de nouveau qui se dresse, à la lueur d'une torche que tient Roméo.

Juliette repose, endormie par le philtre. Le fils de Montagu est entré, et il parle :

Combien souvent les hommes sur le point de mourir
Se sont sentis joyeux ! Ceux qui veillent sur eux
Disent : l'éclair avant la mort. Mais moi pourrai-je
Nommer cette mort éclair ? Ô mon amour, ma femme,
La mort a sucé le miel de ton haleine
Et n'a pas eu de prise encore sur ta beauté
Et tu n'es pas conquise. L'enseignement de beauté
Est encore cramoisie sur tes lèvres, tes joues,
Et le pâle drapeau de la mort n'est pas avancé.

.....

... Ah ! chère Juliette
Pourquoi es-tu si belle encore ? Dois-je penser
Que la mort non substantielle est amoureuse
Et que le monstre maigre te conserve
Ici pour être ton amant dans la ténèbre ?
Par crainte de cela je demeure avec toi
Et plus jamais de ce palais de la nuit obscure
Je ne repartirai ; ici je veux rester
Avec les vers qui sont tes serviteurs ; ici, ici
Je vais fixer mon repos éternel,
Secouer l'influence des étoiles funestes
Et sortir de cette chair lasse du monde.
Mes yeux regardez une dernière fois !
Mes bras prenez votre dernier embrassement !
Et mes lèvres, ô vous
Portes du souffle, par un légitime baiser
Scellez un marché sans âge avec la dévorante mort !
Viens amer conducteur. Viens guide repoussant.
Toi désespéré pilote, jette enfin
Sur les récifs brisants ta barque épuisée, malade de la mer !
Voilà pour mon amour !

(Il boit.)

... Honnête apothicaire
Ta drogue est rapide. En un baiser je meurs.

Le *consolament* de la Mort vient de sceller le seul mariage qu'ait jamais pu vouloir l'Éros. Voici « l'aube » profane, encore une fois, le monde encore une fois qui recommence, et le Prince, rendu à son règne sévère :

Ce matin nous apporte une paix assombrie...
Séparons-nous pour nous entretenir encor de ces tristesses¹⁸.



Il est certain que Milton quoique puritain subit l'influence de doctrines cabalistiques aussi peu « spiritualistes »

que possible. Mais la révolte des « puritains » contre la royauté et les évêques mondanisés, n'évoque-t-elle pas la révolte des « purs » contre la féodalité et le clergé ?

Deux poèmes de Milton, qu'il écrivit dans sa jeunesse, l'*Allegro* et le *Penseroso* expriment l'opposition du Jour et de la Nuit, et le choix nécessaire qu'il n'a pas encore fait. (Il ne le fera sans doute jamais : du moins pas sans de telles réticences qu'il serait vain de conclure sur ce point plus nettement qu'il ne l'a voulu.)

Avant même d'embrasser la cause puritaine, Milton cherchant un sujet d'épopée avait envisagé parfois le thème de la légende celtique d'Arthur et des Chevaliers de la Table ronde. Dans son *Penseroso*, éloge de la Mélancolie nocturne, s'adressant à cette « Vierge sérieuse », il la prie d'évoquer encore l'âme d'Orphée, l'époux de Canacée qui possédait la bague et les miroirs magiques, et finalement les « illustres bardes »,

qui chantèrent d'une voix grave et solennelle
tournois et trophées remportés,
forêts, enchantements terribles
et dont le sens dépasse le son.

« *Where more is meant than meets the ear* »... Il avait étudié pour son *Histoire de Bretagne* la chronique arthurienne et ses légendes. Et dans le *De doctrina christiana*, il s'était insurgé « contre la puissance créatrice de Dieu, contre les dogmes de la Trinité et de l'Incarnation... répudiant les définitions théologiques traditionnelles qui ne trouvaient point dans la Bible leur fondement¹⁹ ». Mettons à part ce dernier trait, qui malgré tout rattache Milton à la Réforme : n'est-ce point la même et unique hérésie que nous trouvons partout et en tous temps à l'origine du grand lyrisme passionnel ?

Quant au « matérialisme » de Milton, il s'oppose moins qu'on pourrait le croire à une doctrine « courtoise » de l'amour. Entre un monisme qui assimile l'esprit à la matière (ou l'inverse), et un dualisme qui condamne la matière au nom de l'esprit, l'histoire des sectes gnostiques et manichéennes montre bien que l'abîme n'est pas infranchissable, surtout sur le plan de l'éthique. L'idéalisme et le matérialisme ont d'importants présupposés communs. L'extrême de la luxure touche parfois l'extrême de la chasteté exaltée. Et la négation de la mort, chez Milton, le conduit à des conclusions bien proches de celles des Cathares. Comme eux, Milton croit que le bon désir procède des principes intellectuels, et qu'il doit nous purger de notre mauvais désir, de la sensualité, péché majeur. Et Fludd, son maître en occultisme, enseignait que la lumière est la matière divine...

Il reste cependant que la doctrine de Milton est bien plus « rationnelle » et sociale que celle des hérétiques du Midi. (Il considère par exemple le mariage comme un « remède contre l'incontinence ».) Aussi ne devait-elle point favoriser les confusions extrêmes de la chair et de l'esprit qui ne manquèrent pas de se produire dans les sectes néo-manichéennes.

¹⁸. La *Tragédie de Roméo et Juliette*, traduction P.-J. Jouve et G. Pitoëff.

¹⁹. Floris DELATTRE, *Milton*, 1937. (Introduction à l'*Allegro*, au *Penseroso* et à *Samson Agonistes*.)

8. *L'Astrée* : de la mystique à la psychologie

L'histoire du mythe dans le Roman, au dix-septième siècle français, peut se réduire, hélas, en une formule : la mystique se dégrade en pure psychologie. Le Roman devient l'objet d'une littérature raffinée. D'Urfé, La Calprenède, Gomberville et les Scudéry n'ont plus la moindre idée du sens ésotérique de la chevalerie légendaire. La nature symbolique des sujets qu'ils reprennent les induit simplement à composer d'interminables romans à clef. Polexandre est Louis XIII, Cyrus est le Grand Condé, Diane est Marie de Médicis, etc.

Le sujet du roman demeure les « contrariétés » de l'amour mais l'obstacle n'est plus la volonté de mort, si secrète et métaphysique dans *Tristan* : c'est simplement le point d'honneur, manie sociale. C'est l'héroïne, ici, qui est la plus astucieuse lorsqu'il s'agit d'imaginer des prétextes de séparation. Elle terrorise avec délices son chevaleresque soupirent, et l'on voit Polexandre, dans le roman de Gomberville, parcourir comme un fou les cinq parties du monde pour apaiser un regard irrité de sa maîtresse. Au dénouement, il est encore à se demander si cette « reine de l'Île inaccessible » ne va pas lui faire couper le cou. Mais tout finit, en général, par un mariage, prévu dès la première page et retardé jusqu'à la dix-millième lorsque l'auteur est un champion du genre. C'est le roman allégorique du dix-septième siècle qui inventa le *happy ending*. Le vrai roman courtois débouchait dans la mort, s'évanouissait dans une exaltation au-delà du monde... Maintenant, l'on veut que tout rentre dans l'ordre, c'est la société qui l'emporte, et dès lors la fin du roman ne saurait être qu'un retour à ce qui n'est plus le roman : au bonheur.

Les grands thèmes tragiques du mythe n'éveillent guère dans *L'Astrée* que des échos mélancoliques. Il y a bien les douze lois d'Amour, les séparations ingénieuses, l'éloge de la chasteté, voire les défis à une mort libératrice. Mais la dialectique sauvage de *Tristan* n'est plus ici que coquetterie, et le combat du Jour et de la Nuit se ramène à des jeux de pénombre. Entre le corps des deux amants plus d'épée nue, mais la houlette dorée de Céladon ornée d'une faveur de la bergère.

Voici un trait qui symbolise tout le reste. Au cinquième et dernier volume de ce roman que l'on n'ose nommer un roman-fleuve, puisqu'il n'est parcouru que par les sinuosités d'un modeste ruisseau, le Lignon, Céladon désespéré appelle la mort ; Astrée, de son côté conçoit la même pensée. Ils vont demander la fin de leurs maux à la Fontaine de Vérité, gardée par des lions et des licornes : cette fontaine ne sera désenchantée, selon l'oracle, que par la mort du plus fidèle amant et de la plus fidèle amante. (Thème de *Tristan* : c'est le rachat de la fatalité du philtre.) Céladon s'avance, mais ô miracle, les lions et les licornes se dévorent, le ciel s'obscurcit, le tonnerre gronde, le génie de l'Amour paraît dans un nuage et annonce la fin de l'enchantement. Astrée et Céladon évanouis (c'est une mort métaphorique) sont transportés chez le druide Adamas où ils se réveillent, puis s'épousent.

On a coutume de déclarer inexplicable le succès prodigieux de *L'Astrée*. Pourtant ses charmes ne sont point inégaux à ceux de nos récents romans féeriques. Et la psychologie des écrivains français n'a pas cessé de se complaire dans l'élégance allégorique : voir Giraudoux. La Fontaine adorait « cette œuvre exquise ». Et Rousseau, de passage à Lyon, voulut aller visiter le Forez et rechercher sur les rives du Lignon l'ombre des Dianes et des Silvandre. Comme il se renseignait auprès de son hôtesse, elle lui dit que le Forez était un bon pays de forges et qu'on y travaillait fort bien le fer. « Cette bonne femme, écrit-il tristement, a dû me prendre pour un apprenti serrurier. »



En vérité je me sens fort capable d'entreprendre un éloge de *L'Astrée* : du point de vue de l'art littéraire, c'est une réussite capitale. Jamais les ressources d'une rhétorique plus savante n'ont été à ce point harmonisées. L'on n' imagine pas de roman mieux écrit ; plus strictement réglé, dans son progrès, sur les lois d'une plus sûre esthétique. L'emploi de « personnages constants » — le berger, la bergère, le volage, la coquette, le hardi, etc. — donne à la dialectique des sentiments sa meilleure garantie de précision, et disons même de vérité. Ici c'est l'art et non « la vie » qui mène le jeu. Nous sommes en face d'une création de l'esprit, et non d'une confusion de reflets troubles, d'aveux plus ou moins indiscrets et de hasards immérités (comme sont les romans d'aujourd'hui). En un mot, *L'Astrée* est une œuvre. Elle suppose un métier savant, et vingt-cinq ans d'application. Le snobisme qui lui fit un succès était mieux averti que le nôtre.

Mais aussi ce caractère d'achèvement nous permet de poser une question nette : que vaut le succès même de l'effort littéraire ? Si l'on songe au mythe primitif, dont *L'Astrée* reprend tous les thèmes, l'on est frappé de constater que chez d'Urfé le tragique se dégrade en émotion, et le destin en machine romanesque. Tout se réduit à moraliser et à plaire. Faut-il penser que la littérature la plus parfaite, en raison même de sa perfection, n'est qu'un *sous-produit* des mystiques créatrices de formes et de mythes ? Et qu'elle suppose, pour fleurir et s'achever en tant qu'œuvre d'art autonome, l'épuisement temporaire des sources profondes ? N'est-ce point pour cette cause que la littérature, si fort qu'elle flatte les passions du cœur, n'offre qu'une résistance à peu près nulle aux attaques de l'esprit réaliste et de ce qu'on nomme l'intérêt civique comme il apparaît de nos jours ? Alors que les mystiques et les religions prennent au contraire une grande vigueur dans les réfutations et railleries qu'on leur oppose ?

Ce fut assez d'un décret de l'officieux Boileau — le court *Dialogue sur les Héros de Roman* — pour réduire au silence et à l'oubli, jusque dans les manuels de notre siècle, la féerie romanesque née de *L'Astrée*, et le roman comique, son parasite²⁰.

²⁰. Charles SOREL, auteur de *Francion*, avait écrit l'*Anti-Roman ou le Berger extravagant*, reprenant dans le registre burlesque, dit « réaliste », toutes les situations conventionnelles de *L'Astrée*. De même Scarron, etc.

Il n'y eut plus qu'une dernière flamme, mince et pure, qui s'appelle la *Princesse de Clèves*. La mort s'y atténue en séparation volontaire, et la chevalerie fait place à la vertu, qui conclut en faveur du monde...

9. Corneille, ou le mythe combattu

C'est dans le théâtre classique — donc au cœur même d'un ordre intolérant — que la passion devait trouver sa revanche la plus éclatante.

On connaît le curieux sujet de *la Place Royale*, comédie fort désobligeante. Alidor amant d'Angélique, et aimé d'elle, « se trouve incommodé d'un amour qui l'attache trop » et il veut faire en sorte que sa maîtresse se donne à son ami Cléandre. D'où l'on conclut généralement que Corneille est le premier auteur qui ait voulu soumettre la passion à la raison, sinon à la morale. Il serait donc le premier qui ait échappé à l'emprise du mythe. Le cas vaut d'être analysé. Voici comme Alidor se plaint au premier acte :

Ce n'est qu'en m'aimant trop qu'elle me fait mourir ;
Un moment de froideur, et je pourrais guérir ;
Une mauvaise œillade, un peu de jalousie,
Et j'en aurais soudain passé ma fantaisie ;
Mais las ! elle est parfaite, et sa perfection
N'approche point encor de son affection ;
Point de refus pour moi, point d'heures inégales ;
Accablé de faveurs à mon repos fatales...

Arrêtons ici la tirade : les premiers vers suffisent à attirer notre méfiance. Quoi, c'est le bonheur qui serait fatal au repos de cet étrange amant ? Et le malheur d'être trahi par Angélique le guérirait de son amour ? Cet Alidor serait un curieux monstre ! Disons plutôt qu'on voit trop bien ce qu'il essaye de nous dissimuler. Lui aussi, il ne veut que « brûler » ! Mais il ne peut l'avouer qu'en affirmant le contraire, en affirmant qu'il veut guérir : car on avoue difficilement le goût du malheur, à cette époque.

« *J'ai honte de souffrir les maux dont je me plains* » dit-il plus bas. C'est donc la honte qui est cause de son mensonge. En vérité, il souffre de l'absence d'un *obstacle* entre son Angélique, trop fidèle, et lui-même. Il manque un « roi Marc » à ce jeu. C'est la situation des amants au terme des trois ans passés dans la forêt. Tristan avait le recours de rendre Iseut à son mari. Alidor est contraint d'inventer un rival. Souffrant de ce que plus rien ne le sépare d'Angélique, mais honteux d'avouer cette souffrance, il imagine de se plaindre d'être *trop* enchaîné par cette fidélité — alors qu'on voit tout au contraire qu'il désespère de ne point l'être assez. Il proclame un besoin d'être libre qui traduit un profond désir de n'être plus même en état de désirer aucune liberté. C'est ce qui se passerait si Angélique faisait mine de lui échapper. Mais voyez comme il est habile :

Cléandre

Vit-on jamais amant de la sorte enflammé
Qui se tint malheureux pour être trop aimé ?

Alidor

Comptes-tu mon esprit entre les ordinaires ?
Penses-tu qu'il s'arrête aux sentiments vulgaires ?

Il le prend de haut : méfions-nous. C'est qu'il se dispose à mentir.

Il ne faut point servir d'objet qui nous possède ;
Il ne faut point nourrir d'amour qui ne nous cède :
Je le hais s'il me force : et quand j'aime, je veux
Que de ma volonté dépendent tous mes vœux ;
Que mon feu m'obéisse, au lieu de me contraindre
Que je puisse à mon gré l'enflammer, et l'éteindre...

C'est là le Corneille classique, pensera-t-on : la volonté triomphant de la passion. Mais la suite de la comédie, même si nous ignorions les ruses du mythe, nous ferait bien voir que la vraie volonté du personnage est exactement opposée à ces hautaines déclarations.

« Il ne faut point servir d'objet qui nous possède » signifie en réalité : « Le seul objet qui vaille d'être servi, c'est celui qui nous posséderait totalement et qui, par sa fuite même, nous enflammerait sans cesse davantage — car c'est là *notre gré* véritable. » Les deux derniers mots : « ... et l'éteindre » étant pur artifice de rhétorique, destiné à persuader le lecteur, ou Cléandre, ou Corneille lui-même, que c'est la liberté qui est désirée, alors que c'est évidemment le « feu » ; et non pas le feu « obéissant »...

On s'y trompe aisément, répétons-le. Et Corneille a tout fait pour cela. Dans la dédicace de sa pièce, il s'adresse en ces termes à un personnage inconnu :

« C'est de vous que j'ai appris que l'amour d'un honnête homme doit être toujours volontaire ; qu'on ne doit jamais aimer en un point qu'on ne puisse n'aimer pas ; que, si on vient jusque-là, c'est une tyrannie dont il faut secouer le joug ; et qu'enfin la personne aimée nous a beaucoup plus d'obligation de notre amour, alors qu'elle est toujours l'effet de notre choix et de son mérite, que quand elle vient d'une inclination aveugle, et forcée par quelque ascendant de naissance à qui nous ne pouvons résister... On ne donne point ce qu'on ne saurait nous refuser. »

Voici qui est bel et bon. Mais nous n'oublions pas que ce refus de la contrainte fatale, cette liberté qui fait le prix du don, c'est une des exigences fondamentales de l'amour courtois (l'un des articles des *Leys d'Amors*). Et que cette exigence est polémique, dirigée contre le mariage. Or Alidor et son amante trop fidèle se trouvent malgré eux dans l'état de mariés, à quoi notre héros veut échapper non pour l'amour de la liberté — qu'il allègue — mais pour l'amour de la passion.

À tel prix que ce soit, il faut rompre mes chaînes
De crainte qu'un hymen, m'en ôtant le pouvoir,
Fit d'un amour par force un amour par devoir.

C'est le plus pur langage courtois. Mais voyez la curieuse contradiction : auparavant, il voulait le repos, et maintenant il craint le mariage qui lui amènerait le repos...

Je la veux offenser pour acquérir sa haine,
Tant que j'aurai chez elle encor le moindre accès
Mes desseins de guérir n'auront point de succès.

Ces « desseins de guérir » (entendons : de brûler donc en fait : sa crainte de guérir !) sont en effet couronnés de succès au cinquième acte. Corneille l'avoue plus tard,

tout en feignant de s'en étonner, comme il se doit, dans un *Examen* de sa pièce :

« Cet amour de son repos n'empêche point qu'au cinquième acte (Alidor) ne se montre encore passionné pour cette maîtresse, malgré la résolution qu'il avait prise de s'en défaire, et les trahisons qu'il lui a faites ; de sorte qu'il semble ne commencer à l'aimer que quand il lui a donné sujet de le haïr. »

L'aveu est complet cette fois-ci. Mais dans le plan purement psychologique où Corneille se place, le sens du mythe qui gouverne cette action ne peut que lui échapper, et il juge en fin de compte, très platement qu'il n'y a là qu'une faiblesse logique. « Cela fait, conclut-il, une inégalité de mœurs qui est vicieuse. »

Ne nous étonnons point de cet aveuglement de l'auteur sur son dessein réel, pourtant si parfaitement mené à chef. L'essence du mythe de l'amour malheureux, nous le savons, c'est une passion inavouable. L'originalité de Corneille demeure d'avoir voulu combattre et nier cette passion dont il vivait, et ce mythe même que réinventent ses deux plus belles tragédies : *Polyeucte* et *le Cid*. Il a voulu sauver au moins le principe de la liberté, c'est-à-dire de la personne — sans lui sacrifier toutefois les effets délicieux et torturants du fatal « philtre » (ici métaphorique). Bien mieux : cette volonté de liberté est devenue l'agent le plus efficace de la passion qu'elle prétendait guérir. D'où la tension inégalée de ce « théâtre du devoir » — comme le récitent et le réciteront toujours ceux qui ne sont guère capables de l'aimer...

10. Racine, ou le mythe déchaîné

L'opposition classique de Racine et de Corneille se réduit à ceci, touchant le mythe : Racine part du philtre comme d'un fait indiscutable privant ses victimes de toute espèce de responsabilité : « *C'est Vénus tout entière à sa proie attachée* », — tandis que Corneille ne veut y voir qu'« une tyrannie dont il faut secouer le joug ». D'où l'harmonie voluptueuse de l'un, et la dialectique tendue de l'autre ; l'un s'abandonnant au courant, l'autre lui résistant, bien qu'entraîné (ou pour mieux se sentir entraîné...)

*L'invitus invitam*²¹ qui fait le sujet de *Bérénice*, c'est une formule antique interprétée par un « moderne » dans la perspective courtoise de l'amour réciproque malheureux. Ainsi devient-elle la formule même de notre mythe.

Mais Racine, dans ses premières pièces, raccourcit la portée du mythe à la mesure d'une psychologie exagérément « admissible ». « Je n'ai point poussé Bérénice jusqu'à se tuer, comme Didon, parce que Bérénice n'ayant pas ici avec Titus les derniers engagements que Didon avait avec Énée, elle n'est pas obligée, comme elle, de renoncer à la vie. » On sent tout l'artifice et la faiblesse du « raisonnement » qui se voit opposé à la passion de la Nuit ! « Ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang

et des morts dans une tragédie, ajoute Racine, il suffit que l'action en soit grande, que, les acteurs en soient héroïques, *que les passions y soient excitées*, et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie. »

Or cette « tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie », ce n'est que la moitié du mythe, son aspect diurne, son reflet moral dans notre vie de créatures finies. Il y manque l'aspect nocturne, l'épanouissement mystique dans la vie infinie de la Nuit. Il y manque ce que l'on pourrait appeler, symétriquement, « cette joie majestueuse qui fait toute la douleur du Roman ». Car pour l'atteindre ou seulement la pressentir, il eût fallu pousser jusqu'à la mort, — cette mort que Racine ne juge pas nécessaire. La pudeur classique, tant vantée, ne va pas, quoi qu'on dise, sans un appauvrissement métaphysique, générateur de confusions incalculables. Car enfin cette « tristesse » racinienne, si « majestueuse » qu'on la veuille, ainsi bornée à soi, sans au-delà ni renversement dans la joie, acceptée telle qu'elle est dans le monde du jour, et qualifiée néanmoins de « plaisir », l'on ne voit pas en quoi ce serait davantage qu'une *morosa delectatio*.

Certes, l'on est fondé à contester la vérité dernière de la croyance mystique (manichéenne) qui est à l'origine de la passion et de son mythe : du moins faut-il bien reconnaître que cette croyance donne au drame et aux épreuves des amants une justification grandiose. S'ils aiment l'obstacle et le tourment qui en résulte, c'est que l'obstacle est un masque de la mort, et que la mort est le gage d'une transfiguration, l'instant où ce qui était la Nuit se révèle le Jour absolu. Mais faute d'atteindre cette limite, un Racine se condamne et nous condamne à goûter une mélancolie de nature essentiellement trouble. L'Éros courtois voulait nous libérer de la vie matérielle par la mort ; et l'Agapè chrétienne veut sanctifier la vie ; mais les « passions excitées » par Racine, cette « tristesse » à laquelle il nous invite à prendre on ne sait quel « plaisir », cela révèle en définitive d'assez morbides complaisances à la défaite de l'esprit, à la résignation des sens. Et déjà l'on pressent que cet abandon au « mal du siècle » (sécularisation de la passion) ne peut conduire Racine qu'au jansénisme, c'est-à-dire à la forme de mortification morose — d'auto-punition dira Freud — qui se trouve la mieux adaptée au tempérament romantique.

Mais cette conversion-là ne pourra s'opérer qu'à la faveur d'une crise révélant à Racine lui-même la vraie nature de son délire. *Phèdre* est un moment décisif non seulement dans la vie du poète, mais dans l'évolution du mythe à travers l'histoire de l'Europe.

11. Phèdre, ou le mythe « puni »

Le thème de la mort est écarté dans *Bérénice* par une « censure » morale évidemment chrétienne d'origine. Racine ne peut ni ne veut être pleinement lucide. Car sa lucidité l'obligerait à condamner ce qu'il n'ose chérir que dans son cœur le plus secret, et sans se l'avouer. Mais la crise de sa passion pour une femme qui fut peut-être

²¹. « Titus, qui aimait passionnément Bérénice, et qui même, à ce qu'on croyait, lui avait promis de l'épouser, la renvoya de Rome *malgré lui et malgré elle*, dès les premiers jours de son empire. » (Suétone, traduit par Racine, préface de *Bérénice*.)

la Champmeslé, et les premières atteintes d'une vraie foi vont le pousser comme malgré lui, et plus qu'il n'espérait, aux extrêmes de l'aveu.

Phèdre, c'est la revanche de la mort. Oui, Racine le sait maintenant, c'est une nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans une tragédie, si elle a pour sujet l'amour-passion. Seulement, cette mort, il ne la désire pas comme une transfiguration : il a pris le parti du jour, la mort n'est plus que le châtement de ses trop longues complaisances. C'est la passion, c'est sa propre passion, qu'il châtie en vouant à la mort la fille de Minos, et sa victime !

Racine, sous le couvert de son sujet antique, se punit doublement dans *Phèdre*. D'abord en faisant de l'obstacle un inceste, c'est-à-dire une entrave qu'il n'est plus admissible de vouloir vaincre. L'opinion — à laquelle Racine se montre si sensible — l'opinion est toujours avec Tristan contre le roi Marc, avec le séducteur contre le mari trompé ; elle n'est jamais avec les amants incestueux. Ensuite, Racine se punit par personnes interposées en refusant à la passion de Phèdre toute réciprocité de la part d'Hippolyte. Or *Phèdre* était écrite pour Champmeslé, qui y tint le rôle de la reine. Et Hippolyte, c'est Racine tel que maintenant il se souhaite : insensible au charme mortel... Confondant Phèdre et la femme qu'il aime, il se venge de l'objet de sa passion, et il se démontre à lui-même que cette passion est condamnable *sans appel*.

Mais je l'ai dit, Racine à l'époque de *Phèdre* est encore en pleine crise, balançant devant la décision. D'où la duplicité profonde de la pièce. La loi morale, la loi du jour qu'il veut servir désormais, oblige Racine à rendre le jeune prince insensible à l'amour de Phèdre. Il déclare donc cet amour incestueux, encore que cette reine ne soit que la belle-mère d'Hippolyte. Mais le vieil homme, le Racine naturel, cherche à tourner cette loi sévère qui, condamnant l'inceste, rend impossible la passion. Et voici comment il s'y prend : en rendant Hippolyte amoureux d'Aricie, dont on va voir qu'elle est une Phèdre déguisée. Le tour est très subtil.

« Pour ce qui est du personnage d'Hippolyte, écrit-il dans la Préface, j'avais remarqué dans les anciens qu'on reprochait à Euripide de l'avoir représenté comme un philosophe exempt de toute imperfection : ce qui faisait que la mort de ce jeune prince causait beaucoup plus d'indignation que de pitié. J'ai cru lui devoir donner quelque faiblesse qui le rendrait un peu coupable envers son père, sans pourtant lui rien ôter de cette grandeur d'âme avec laquelle il épargne l'honneur de Phèdre, et se laisse opprimer sans l'accuser. *J'appelle faiblesse la passion qu'il ressent malgré lui pour Aricie, qui est la fille et la sœur des ennemis mortels de son père.* »

Ainsi donc, Aricie, c'est « l'amour que le Père interdit » — un substitut voilé de l'amour incestueux²². (La psychanalyse nous a accoutumés à des déguisements plus savants !) Mais ce n'est pas l'inceste, c'est la passion qui intéresse — au sens fort — Racine. L'autre moyen qu'il a trouvé pour en parler voluptueusement, tout en se soumettant à la condamnation, c'est l'argument à toute épreuve du philtre. Ici, comme dans le

mythe, le « Destin » servira d'alibi à la responsabilité de ceux qui aiment, et du même coup, à celle de l'auteur.

Ah ! Seigneur ! si notre heure est une fois marquée
Le ciel de nos raisons ne sait point s'informer.

(I, 1)

Ce n'est pas ce ciel-là qu'eût adoré Corneille ! Ni ces dieux que l'on dupe, et sur qui l'on rejette la faute :

Les dieux m'en sont témoins, ces dieux qui dans mon flanc
Ont allumé le feu fatal à tout mon sang.

(II, 3.)

Et voici la servante Œnone qui tient à Phèdre le même langage que la servante Brangaine à Isolde :

Vous aimez. On ne peut vaincre sa destinée ;
Par un charme fatal vous fûtes entraînée...

(IV, 6.)

Duplicité, ai-je dit, mais à tel point essentielle à la pièce, constitutive de la crise même d'où elle est née, qu'il serait bien vain d'en faire reproche à son auteur. Il fallait Phèdre. Il fallait cet affleurement du mythe au jour. Il fallait cette douloureuse poussée de la volonté de mort cherchant à se délivrer d'elle-même par l'impossible aveu, se retenant, s'avouant enfin à l'instant où elle y renonçait — avec le mouvement même de la reine, à trois reprises²³. Il fallait cela pour que l'amour-passion succombât finalement à la Norme du Jour. Car c'est le jour terrestre qui pour la première fois, depuis l'apparition du mythe au douzième siècle, triomphe de la mort de l'amante, renversant toute la dialectique de *Tristan* et de *Roméo* :

Et la mort à mes yeux dérobant la clarté
REND AU JOUR qu'ils souillaient toute sa pureté.
— Elle expire, Seigneur !
— D'une action si NOIRE
Que ne peut avec elle expirer la mémoire !

Malgré tout — malgré même ce dernier trait que Racine a su faire mentir j'en viens à croire qu'il est sincère dans sa Préface lorsqu'il écrit :

« Ce que je puis assurer, c'est que je n'ai point fait de tragédie où la vertu soit plus mise au jour que dans celle-ci ; les moindres fautes y sont sévèrement punies : la seule pensée du crime y est regardée avec autant d'horreur que le crime même ; les faiblesses de l'amour y passent pour de vraies faiblesses ; les passions n'y sont présentées aux yeux que pour démontrer tout le désordre dont elles sont cause... »

On est loin du dessein d'« exciter les passions » pour « plaire » à un besoin de « tristesse majestueuse ». On est tout près de Port-Royal.

Racine, comme Pétrarque, était de la race des troubadours qui trahissent l'Amour pour l'amour : presque tous ont fini en religion. Mais notons-le : dans une religion de retraite — dernière injure peut-être au jour intolérable...

²². Hippolyte parlant d'Aracie, acte I^{er}, scène 1^{re} : « Dois-je épouser ses droits contre un père irrité ? »

²³. La confession du premier acte à la nourrice ; celle du deuxième à Hippolyte — « Hé bien ! connais donc Phèdre et toute sa fureur... » et l'aveu de Thésée, au cinquième acte.

12. Éclipse du mythe

Malgré Corneille, malgré Racine jusqu'à *Phèdre*, la fin du dix-septième siècle français souffre ou bénéficie, comme on voudra, d'une première éclipse du mythe dans les mœurs et la philosophie.

La mise en ordre (pour ne pas dire mise au pas) de la société féodale par l'État-Roi, entraîne des modifications assez profondes dans les relations sentimentales et les coutumes. Le mariage redevient l'institution de base : il atteint un point d'équilibre où les siècles suivants auront grand-peine à se maintenir, et que les siècles précédents n'ont pas connu. Les « alliances » privées se traitent dans les formes, ni plus ni moins qu'entre parties diplomatiques. L'inclination réelle ou supposée n'y ajoute guère qu'un élément d'exquise perfection, de luxe heureux, dernière touche d'une fantaisie qui sent presque l'impertinence. (Le dix-huitième la jugera vite de mauvais goût.) La convenance des rangs et la conformité des « qualités » devient la mesure idéale du bon mariage : curieuse analogie avec la Chine. Et de fait, c'est à partir de ce dix-septième siècle « rationnel » que nos mœurs se séparent des croyances religieuses (comme l'avait proposé Confucius) et, sans que nul paraisse y prendre garde, se rangent aux lois de la raison du siècle, reniant l'absolu chrétien. Les « mérites » et non plus la grâce imprévisible décident désormais d'une union, et rendront seuls « aimable » un parti soigneusement raisonné. Triomphe de la morale jésuite. C'est le baroque classique qui vient emprisonner, dans l'artifice de ses pompes, le sentiment. Aussi bien, l'analyse de la passion telle que la conduit un Descartes, sa réduction à des catégories psychologiques nettement distinctes, à des hiérarchies rationnelles de qualités, mérites et facultés, devait-elle aboutir nécessairement à la dissolution du mythe et de son dynamisme originel. C'est que le mythe ne déploie son empire que là précisément où s'évanouissent toutes les catégories morales — par-delà le Bien et le Mal, dans le *transport*, et dans la transgression du domaine où vaut la morale.



Le cas de Spinoza mériterait un chapitre, mais son influence sur les mœurs ne s'est guère fait sentir que deux siècles plus tard. (Il a fallu que les philosophes de *Sturm und Drang* le traduisissent en allemand pour les poètes, qui l'ont traduit en métaphores pour les bourgeois sentimentaux, et cela donne finalement tout un verbiage sur la divinité des impressions champêtres du dimanche.)

Spinoza définit l'amour : *un sentiment de joie accompagné de l'idée d'une cause extérieure*. C'est juste en un seul cas, d'ailleurs le seul prévu par ce mystique : si la cause extérieure est un Dieu auquel notre âme pourrait s'identifier²⁴. Mais Spinoza néglige « l'obstacle ». Dans le fait, nos passions humaines sont toujours liées à des passions contraires, notre amour *toujours* lié à notre haine, et nos plaisirs à nos douleurs. Il n'est pas de cause

isolée qui nous détermine purement. Entre la joie et sa cause extérieure il y a toujours quelque séparation et quelque obstacle : la société, le péché, la vertu, notre corps, notre moi distinct. Et de là vient l'ardeur de la passion. Et de là vient que le désir d'union totale se lie indissolublement au désir de la mort qui libère. C'est parce que la passion n'existe pas sans la douleur qu'elle nous rend désirable notre perte. Écoutons la Religieuse portugaise, Mariana Alcaforado, comme elle écrit à l'homme qui l'a séduite : « Je vous rends grâce du fond de mon cœur pour la désespérance où vous m'avez jetée, et méprise le repos où je vivais, avant de vous avoir connu... Adieu ! Aimez-moi donc toujours, faites-moi souffrir de pires douleurs encore ! »

Vers la fin du dix-huitième siècle, c'est une autre femme qui dira : « Je vous aime comme on doit aimer : dans le désespoir » (Julie de Lespinasse).



Mais le dix-huitième siècle avant Rousseau, c'est vraiment l'éclipse totale du Soleil noir de la Mélancolie. Les « qualités » et les « mérites » qui rendent « aimable », selon les roués de la Régence et du règne de Louis XV, ne sont plus même d'ordre moral, mais intellectuel et physique. La distinction de l'esprit et de la chair, succédant à la séparation de l'esprit et de l'âme croyante, aboutit à diviser l'être en intelligence et en sexe. À vrai dire, tout obstacle détruit, la passion n'a plus où se prendre. Et l'on parle de « passionnettes ». Le dieu d'Amour n'est plus un dur destin mais un enfant impertinent. Presque plus rien n'est défendu. De la pudeur, obstacle naturel, on garde ce qu'il faut pour la rhétorique du désir, mais non plus même pour celle de l'amour. « Belle vertu, dit M^{me} d'Épinay, qu'on s'attache avec des épingles ! » (Il me semble que ces épingles ne sont point citées par hasard : « Amour vous *point* » disait la rhétorique. Un peu plus tard, le sang coulera sous la Terreur ; mais nous n'en sommes encore qu'à la « guerre en dentelles ».)

Or ce siècle de la Volupté n'est pas celui de la santé sensuelle, s'il a cru se guérir du mythe. « Les femmes de ce temps n'aiment pas avec le cœur, elles aiment avec la tête » dit l'abbé Galiani. Des « débauchées de l'esprit » ajoute Walpole, donnant peut-être la meilleure formule du don-juanisme féminin. Car c'est la femme qui rêve Don Juan, et s'il se trouve pour incarner ce rêve des Richelieu et des Casanova, je suis moins sûr de leur réalité que de celle du désir qui les crée. Ce désir, les Goncourt l'ont très bien aperçu dans leur ouvrage classique sur la femme au dix-huitième siècle : « Au lieu de lui donner les satisfactions de l'amour sensuel et de la fixer dans la volupté, l'amour la remplit d'inquiétudes, la pousse d'essai en essai, de tentatives en tentatives, agitant devant elle, à mesure qu'elle fait un nouveau pas dans la honte, la tentation des corruptions spirituelles, un *mensonge d'idéal*, le caprice insaisissable des rêves de la débauche. »

Un « mensonge d'idéal », c'est bien à quoi se résu-mera toujours la réaction cynique contre le mythe. Nous en avons donné plus d'un exemple. Le dix-huitième est trop poli pour admettre la gauloiserie : il la remplace par

²⁴. Nouvelle vérification de ce que nous disions à propos d'Eckhart : la mystique unitive ignore la *passion* divine.

une *affectation* de facilité voluptueuse. Cette boutade, qui réduit tout l'amour au contact de deux épidermes, j'y vois bien moins l'affirmation d'un matérialisme inhumain qu'une preuve de la secrète persistance du mythe au cœur des hommes du dix-huitième. Il fallait bien que subsistât quelque peu d'illusion amoureuse et d'idéalisme diffus, pour que Chamfort ait pu juger « piquant » de noter cette maxime et de la publier. Cela pouvait encore étonner. Ce n'était encore, et ce ne sera jamais, qu'un idéalisme à rebours.

13. Don Juan et Sade

Comme on voit, en fermant les yeux, une statue noire à la place de la blanche que l'on vient de considérer, l'éclipse du mythe devait faire apparaître l'antithèse absolue de Tristan. Si Don Juan n'est pas, historiquement, une invention du dix-huitième, du moins ce siècle a-t-il joué par rapport à ce personnage le rôle exact de Lucifer par rapport à la Création, dans la doctrine manichéenne : c'est lui qui a donné sa figure au *Tenorio* de Molina, et qui lui a imprimé pour toujours ces deux traits si typiques de l'époque : la *noirceur* et la *scélératesse*. Antithèse vraiment parfaite des deux vertus de l'amour chevaleresque : la candeur et la courtoisie.



Il me semble que la fascination qu'exerce sur le cœur des femmes et sur l'esprit de certains hommes le personnage mythique de Don Juan peut s'expliquer par sa nature *infiniment contradictoire*.

Don Juan, c'est à la fois l'espèce pure, la spontanéité de l'instinct, et l'esprit pur dans sa danse éperdue au-dessus de la mer des possibles. C'est l'infidélité perpétuelle, mais c'est aussi la perpétuelle recherche d'une femme unique, jamais rejointe par l'erreur inlassable du désir. C'est l'insolente avidité d'une jeunesse renouvelée à chaque rencontre, et c'est aussi la secrète faiblesse de celui qui ne peut pas posséder, parce qu'il n'est pas assez pour *avoir*...

Mais cela nous entraînerait à quelques développements qu'il vaut mieux réserver pour plus tard²⁵. Considérons ici le Don Juan du théâtre²⁶ comme le reflet inversé de Tristan.

Le contraste est d'abord dans l'allure extérieure des personnages, dans leur rythme. On imagine Don Juan toujours dressé sur ses ergots, prêt à bondir quand par hasard il vient de suspendre sa course. Au contraire, Tristan vient en scène avec l'espèce de lenteur somnambulique de celui qu'hypnotise un objet merveilleux, dont il n'aura jamais épuisé la richesse. L'un posséda mille et trois femmes, l'autre une seule femme. Mais c'est la multiplicité qui est pauvre, tandis que dans un être unique et

possédé à l'infini se concentre le monde entier. Tristan n'a plus besoin du monde — parce qu'il aime ! Tandis que Don Juan, toujours aimé, ne peut jamais aimer en retour. D'où son angoisse et sa course éperdue.

L'un recherche dans l'acte d'amour la volupté d'une profanation, l'autre accomplit en restant chaste la « prouesse » divinisante. La tactique de Don Juan, c'est le viol, et aussitôt remportée la victoire, il abandonne le terrain, il s'enfuit. Or la règle de l'amour courtois faisait du viol précisément le crime des crimes, la félonie sans rémission ; et de l'hommage un engagement jusqu'à la mort. Mais Don Juan aime le crime en soi, et par là se rend tributaire de la morale dont il abuse. Il a grand besoin qu'elle existe pour trouver goût à la violer. Tristan, lui, se voit libéré du jeu des règles, des péchés et des vertus, par la grâce d'une vertu qui transcende le monde de la Loi.

Enfin tout se ramène à cette opposition : Don Juan est le démon de l'immanence pure, le prisonnier des apparences du monde, le martyr de la sensation de plus en plus décevante et méprisable — quand Tristan est le prisonnier d'un au-delà du jour et de la nuit, le martyr d'un *ravissement* qui se mue en joie pure à la mort.

On peut noter encore ceci : Don Juan plaisante, rit très haut, provoque la mort lorsque le Commandeur lui tend la main, au dernier acte de Mozart, rachetant par cet ultime défi des lâchetés qui eussent déshonoré un véritable chevalier. Tristan, mélancolique et courageux, n'abdique au contraire son orgueil qu'à l'approche de la mort lumineuse.

Je ne leur vois qu'un trait commun : tous deux ont l'épée à la main.



De la Régence à Louis XVI, Don Juan a régné sur le rêve d'une aristocratie déchue de l'héroïsme féodal. Un Riche-lieu ou un Lauzun dans la plus haute société, un Bezenval et un Casanova au niveau de l'aventure scélérate, tels sont les parangons qui prennent la place de l'idéal détruit par le dix-septième siècle. Ce refoulement du mythe par l'ironie universelle, et le triomphe applaudi des « félons », préparent les plus étranges retours. Parmi tant de facilités, de raffinements intellectuels ou voluptueux, de satiétés, l'un des besoins les plus profonds de l'homme demeure privé d'assouvissement, et c'est le besoin de souffrir. Un corps social qui le cultive, s'alanguit, comme l'a montré le déclin du Moyen Âge ; mais un corps social qui l'ignore et croit pouvoir le ridiculiser, se dessèche et s'énerve bien vite. L'esprit conçoit en cruauté active les souffrances qu'il interdit au cœur de subir. Point de bonté chez qui n'a pas souffert : sa fantaisie perd le contact vital, et tout pouvoir de « sympathie ». La femme n'est plus pour l'homme du dix-huitième qu'un « objet ». Mesurons l'un à l'autre ces extrêmes : la femme-idéal, pur symbole d'un Amour qui entraîne l'amour au-delà des formes visibles ; et la femme-objet de plaisir, instrument plus ou moins aimable d'une sensation qui enferme l'homme en soi...

Je distingue dans la contradiction de Don Juan et de Tristan, dans la tension insupportable de l'esprit qui

²⁵. *Doctrine fabuleuse*, publié en 1947.

²⁶. Celui de Mozart plutôt que celui de Molière, beaucoup moins significatif à mon avis, et qui d'ailleurs n'eut aucun succès au dix-septième siècle.

vit cette contradiction parce qu'il subit la sensualité et désire l'idéal courtois, les données de l'œuvre de Sade, et les raisons précises de sa révolte.

C'est dans les *Crimes de l'amour* que Sade nous parle de son admiration pour la poésie de Pétrarque. Admiration traditionnelle dans sa famille, depuis le mariage qui avait uni Hugues de Sade, ancêtre direct du marquis, à la Dame de Pétrarque, Laure de Noves²⁷. Pétrarque semblait ignorer simplement l'existence du désir et des corps, la réalité d'un « objet ». Sade, qui est un homme du dix-huitième, connaît trop bien sa monotone tyrannie. Ce que Pétrarque négligeait, c'est l'obstacle physique dont il faut se venger. Il n'existe que trop, cet objet, c'est lui qui détient le plaisir et le plaisir est une fatalité. Comment s'en libérer, si ce n'est par l'excès, car tout excès vient de l'esprit ! Rien de plus glacialement rationaliste que les inventions « voluptueuses » multipliées par la rage du Marquis. Là où est le plaisir, là sera la souffrance, et la souffrance est le signe d'un rachat. Purification par le mal : péchons jusqu'à détruire les derniers charmes du péché. Au lieu de négliger l'objet, détruisons-le par des tortures d'où nous tirerons encore quelque plaisir, et cela fait partie de notre ascèse ! Une fureur dialectique s'empare de Sade. Le meurtre seul peut rétablir la liberté, mais le meurtre de ce qu'on aime, puisque c'est cela qui nous enchaîne. On ne tue bien que son amour, parce que lui seul est *souverain*. Le crime d'amour impur sauvera la pureté.

Lisons maintenant avec cette clé la défense morale du meurtre telle que la présente Dolmancé dans la *Philosophie du Boudoir* : « Eh quoi ! un *souverain* ambitieux pourra détruire à son aise et sans le moindre scrupule les ennemis qui nuisent à ses projets de grandeur ? *Des lois cruelles, arbitraires, impérieuses*, pourront de même assassiner chaque siècle des millions d'individus, et nous, faibles et malheureux particuliers, nous ne pourrions pas sacrifier un seul être à nos *vengeances* ou à nos caprices ? Est-il rien de si barbare, de si ridiculement étrange, et ne devons-nous pas, *sous le voile du plus profond mystère*, nous *venger amplement* de cette ineptie ? » (C'est moi qui ai souligné.)

Si le marquis de Sade avait été interrogé sur les mobiles secrets de sa morale, il se fût sans nul doute réfugié derrière un verbiage cynique. Mais tous ses arguments sont transparents : ils signifient avec exactitude le contraire de leur sens littéral²⁸. Cette glorification du sexe est une constante et rationnelle profanation de la morale profanée du dix-huitième. C'est la « voie négative » d'un athée qui désespère d'échapper à ses liens, et qui défie l'amour spirituel de se manifester en tuant le criminel²⁹. Car là seulement serait la délivrance — selon la foi des troubadours...

²⁷. L'abbé de Sade, propre oncle du marquis, est l'auteur d'un ouvrage intitulé : *Remarques sur les premiers poètes français et les troubadours*, et de trois volumes (anonymes) de *Mémoires sur Pétrarque*.

²⁸. « On a de SADE : *Juliette ou les malheurs de la vertu* (1791), puis *Justine ou les prospérités du vice*. C'est le contraire exactement (donc en psychanalyse, le contraire aussi de ce contraire, et ainsi de suite) des *Remèdes de l'une et l'autre fortune* de Pétrarque. » (C.-A. CINGRIA, *Pétrarque*.)

²⁹. Voir Appendice 11.

14. La Nouvelle Héloïse

Paysan de Genève, Rousseau échappe à l'influence du don-juanisme citadin, mais non pas à une littérature qui trouve dans son tempérament des complicités bien profondes et qui n'est autre que le pétrarquisme. Le roman de Rousseau à proprement parler n'est pas une renaissance du mythe primitif de Tristan. Il n'a pas la violence sauvage de la légende, et encore moins son arrière-plan ésotérique. Ce qui revit en lui, c'est l'état d'âme créé chez les imitateurs des troubadours par une doctrine qu'ils « sécularisaient », n'en connaissant que la rhétorique profane. C'est l'*acedia*, l'heureuse mélancolie cultivée par l'ermite de Vacluse. Qu'on relise les sommaires analytiques joints par un éditeur zélé à la troisième édition du roman : l'on y retrouve les situations que prévoyaient les *leys de cortezia*. C'est le *Canzoniere* mis en prose — et quelque peu embourgeoisé. (Ça et là une citation, une allusion, témoignent de la connaissance que Rousseau avait de Pétrarque, véritable inventeur du sentiment de la nature et du lyrisme de la solitude.) Avec d'Urfé, la courtoisie avait tourné en casuistique profane. Chez Rousseau, elle devient une sorte de piétisme raffiné. Ici encore, la décadence est manifeste.

L'Héloïse qui vécut au douzième siècle³⁰ et dont nous possédons les lettres à Abélard, évoque Iseut, Juliette et M^{lle} de Lespinasse, beaucoup plus que Julie d'Étange. Et Saint-Preux, malgré son beau nom, n'a plus rien du mystique ni du chevalier. Au surplus, le roman n'aboutit à la mort qu'après un renoncement à la passion, et cette mort de Julie est chrétienne — autant qu'il peut dépendre de Rousseau. (Il insiste longuement, dans une lettre à son éditeur, sur son protestantisme et celui de ses héros : mais malgré sa sincérité, l'on ne peut que suspecter un « calvinisme » qui parle de l'Être suprême et paraît ignorer le Christ.)

Tout cela ne m'empêchera point de confesser un goût très vif pour le style de ce roman — seul comparable à l'*Astrée* sous ce rapport — et une admiration sérieusement motivée pour sa lucidité psychologique. On a trop vite jugé le « rousseauisme » moral en attribuant à l'auteur du roman les croyances de ses personnages. Si Rousseau fut le premier à décrire ces erreurs, c'est

³⁰. Rappelons que l'amour fameux d'Abélard et Héloïse est le premier exemple historique de la passion dont nous parlons ici. Voici le *Chant funèbre* d'Héloïse composé (par elle-même ?) en vers latins (cité par Rémusat : *Abélard*, t. I). L'amante supplie :

Soulage-moi de ma croix,
Conduis vers la lumière
Mon âme délivrée !

Et le chœur des religieuses reprend :

Qu'ils se reposent de leur labeur
Et de leur douloureux amour !
Ils demandaient l'union des habitants des cieux :
Déjà ils sont entrés dans le sanctuaire du Sauveur.

Abélard répondit assez mal à cette passion. Mais sa théologie, fort hérétique, se rapproche sur des points essentiels de la doctrine spiritualiste des Cathares. Et dans ses *Lamentations*, il laisse échapper le grand cri du romantisme et de Tristan : « *Amoris impulsio, culpa justificatio*. »

qu'il en souffrit plus que d'autres et avec plus de résolution de s'y soustraire. Mais on néglige habituellement les conclusions de l'œuvre pour ne garder que le souvenir du ton, de l'émotion et de certaines complaisances qu'entraîne le genre romanesque. Il est visible que Rousseau, pas plus que Pétrarque à la fin de sa vie, n'est dupe de la « religion » d'amour. Qu'on relise la grande lettre de Julie mariée (III^e partie, lettre XVIII), analysant le passé des amants : on ne saurait dépister avec plus de rigueur, quoique féminine, les confusions intéressées de l'Éros et de l'Agapè. « La vertu est si nécessaire à nos cœurs que, quand on a une fois abandonné la véritable, on s'en fait ensuite une à sa mode, et l'on y tient plus fortement peut-être, parce qu'elle est de notre choix. »

Toutefois, l'on n'a pas tort d'attribuer au « climat » de la *Nouvelle Héloïse*, si nouveau pour le dix-huitième siècle, une faculté de contagion contre laquelle les conclusions de l'auteur ne pouvaient rien. Et là, c'est bien le mythe qui reparaît, alangui, honteux et confus, mais à travers le voile des larmes vertueuses, reconnaissable à je ne sais quel frisson funèbre. À peine Saint-Preux voit-il ses « vœux » comblés (I, lettre LV) qu'il se met à douter sombrement : « Non, ce ne sont point ces transports que je regrette le plus : ah non ! retire s'il le faut ces faveurs enivrantes pour lesquelles je donnerais mille vies, mais *rends-moi tout ce qui n'était point elles, et les effaçait mille fois*. Rends-moi cette étroite union des âmes... Julie, dis-moi donc si je ne t'aimais point auparavant, ou si maintenant je ne t'aime plus ? Quel doute !... » Il s'effraye de l'équivoque du soupir, mais n'en conclut pas moins avec une sorte de dépit à peine voilé : « J'ai pris pour toi des sentiments plus paisibles, il est vrai, mais plus affectueux et de plus de différentes espèces... Les douceurs de l'amitié tempèrent les emportements de l'amour... » Le Tristan qui se réveille en lui après la « faute » de la possession, se passerait bien de ces douceurs paisibles... Lui aussi désirait brûler, et non pas rassasier son désir. Lui aussi va multiplier les *obstacles* les plus gratuits, les prétextes de séparation, les situations voluptueusement inextricables. D'où l'insistance pénible et, dès cette date, quelque peu excessive me semble-t-il, sur la rotture de Saint-Preux, laquelle est censée interdire toute possibilité d'union légale. D'où encore l'assimilation du préjugé social et des exigences d'une vertu déclarée religieuse par opportunité. Mais on distingue les mobiles inavoués de la confusion. Au douzième siècle, c'était la loi de courtoisie qui imposait la chasteté ; ici, c'est la coutume bourgeoise. Mais sous le couvert de l'une et de l'autre, c'est toujours le mythe qui agit. Dans la lettre déjà citée où elle récapitule leurs épreuves, Julie appelle « sainte ardeur » l'amour chaste qui les ravissait — bien qu'il fût dès ce moment condamnable — et « crime », « horreurs », « corruption », ce même amour après la possession. La faute qui compte, pour eux, on le voit bien, c'est celle qui lèse la « courtoisie », non la vertu bourgeoise trop souvent invoquée. Et ainsi de suite : il serait aisé de reprendre, à propos de la *Nouvelle Héloïse*, toute notre exégèse de *Tristan*, notre dialectique de l'obstacle. Il y a pourtant cette différence capitale que Rousseau aboutit au mariage, c'est-à-dire au triomphe

du monde sanctifié par le christianisme, alors que la légende glorifiait dans la mort l'entière dissolution des liens terrestres.

15. Le romantisme allemand

C'est à partir de l'état d'âme sentimental — et non mystique³¹ — des amants de la *Nouvelle Héloïse*, que le romantisme va tâcher de rejoindre une mystique primitive qu'il ignore, mais dont il redécouvre, par éclairs, la vertu sacrée et mortelle.

Du *Tristan* de Thomas par Pétrarque et l'*Astrée* jusqu'à la tragédie classique, nous avons vu le mythe se dégrader, s'humaniser, s'analyser en éléments de moins en moins mystérieux ; enfin Racine l'abat, non sans avoir reçu dans cette lutte avec l'ange mauvais la plus douloureuse blessure. Et Don Juan bondit sur la scène : de Molière à Mozart, c'est la grande éclipse du mythe. Mais à partir du roman de Rousseau, qui naît comme en marge du siècle, nous allons parcourir le même chemin en sens inverse : par *Werther*, cette réplique d'*Héloïse* mais qui finit beaucoup plus mal — se rapprochant du modèle primitif — l'on arrive à Jean-Paul, à Hölderlin, à Novalis. Dans la panique de la Révolution, de la Terreur, des guerres européennes, certains aveux deviennent possibles, certaines souffrances osent enfin dire leur nom. L'adoration de la Nuit et de la Mort accède pour la première fois au plan de la *conscience* lyrique. Napoléon à peine vaincu, voici l'envahissement de l'Europe par une plus insidieuse tyrannie. Jusqu'au jour où Wagner, d'un seul coup, dressera le mythe dans sa pleine stature et dans sa virulence totale : la musique seule pouvait dire l'indicible, elle a forcé le dernier mystère de *Tristan*.

Mon propos n'est point de recenser les innombrables manifestations du mythe dans nos littératures, surtout modernes, mais seulement de poser des jalons et de réduire certaines contradictions tout apparentes. On me pardonnera de ne point multiplier les preuves de l'évidente renaissance du thème courtois — donc de l'amour réciproque malheureux — chez tous les romantiques allemands sans exception³². Quelques textes choisis entre mille en diront plus que tous les commentaires ici possibles, et trop tentants. (Dans leur nudité même, je sens trop bien qu'ils risquent de prendre figure d'arguments, à cet endroit de notre voyage, du seul fait de leur trop parfaite convenance à nos définitions du mythe...)

Lettre de Diotima à Hölderlin :

Hier soir, j'ai longuement réfléchi sur la passion. Sans doute, *la passion de l'amour suprême ne trouve jamais son accomplissement ici-bas !* Comprends bien mon sentiment : chercher cette satisfaction

³¹. Est-ce la faute à Rousseau ? Ou plutôt au symbolisme ? Beaucoup de dames d'aujourd'hui croient que « mystique » signifie sentimental. Vitraux, pénombre bleue, arpeges, somnolence de l'esprit, rêverie des sens...

³². W. Schlegel commença en 1808 une rédaction modernisée de *Tristan*. Puis Rückert, Immermann, Platen, bien d'autres, esquissèrent des *Tristan* (poèmes et drames). Le poème de Platen débute ainsi : « Celui dont les yeux ont une fois contemplé la beauté est déjà voué à la mort... »

serait folie. *Mourir ensemble* ! (Mais silence ! ceci paraît exalté, et pourtant c'est si vrai !) Voilà le seul accomplissement. Mais nous avons des devoirs sacrés en ce bas monde. Il ne nous reste plus rien que la confiance la plus parfaite l'un dans l'autre et la foi dans la toute-puissante divinité de l'Amour qui à jamais nous guidera, invisible, et renforcera sans cesse notre union³³.

Journal intime de Novalis :

Lorsque j'étais sur le tombeau [de sa fiancée] la pensée m'est venue que ma mort donnerait à l'humanité un exemple de fidélité éternelle, et qu'elle instaurerait, en quelque sorte, la possibilité d'aimer comme je l'ai fait.

Lorsqu'on fuit la douleur, c'est qu'on ne veut plus aimer. Celui qui aime devra ressentir éternellement le vide qui l'environne, et garder sa blessure ouverte. Que Dieu me conserve cette douleur qui m'est indiciblement chère...

Notre engagement n'était pas pris pour ce monde...

Maximes de Novalis :

Toutes les passions finissent comme une tragédie, tout ce qui est limité finit par la mort, toute poésie a quelque chose de tragique.

Une union qui est conclue même pour la mort est un mariage qui nous donne une compagne pour la Nuit. C'est dans la mort que l'amour est le plus doux ; pour le vivant, la mort est une nuit de noces, un secret de doux mystères.

L'ivresse des sens appartient peut-être à l'amour comme le sommeil à la vie. Ce n'est pas la plus noble part, et l'homme vigoureux préférera toujours veiller à dormir.

Voici deux textes qui rendent un son proprement manichéen :

On doit séparer Dieu et la Nature, Dieu n'a rien à faire avec la Nature, il est le but de la Nature, l'élément avec lequel elle doit un jour s'harmoniser.

Nous sommes des esprits émanés de Dieu, des germes divins. Un jour nous deviendrons ce que notre Père est lui-même³⁴.

Et dans les *Hymnes à la Nuit*, où l'Éros ténébreux supplie que le matin ne renaisse plus (thème des « aubes ») :

Que ton feu spirituel dévore mon corps, qu'en une étreinte aérienne je m'unisse étroitement à toi, et que dure alors éternellement notre nuit nuptiale !

Et l'on devrait citer toutes les œuvres de Tieck, définissant l'amour comme « une maladie du désir, une divine langueur³⁵... »

L'exaltation de la mort volontaire, amoureuse et divinissante, voilà le thème religieux le plus profond de cette nouvelle hérésie albigeoise que fut le romantisme allemand. La mort est le but idéal des « hommes élevés » de la *Loge invisible* de Jean-Paul. Elle se confond avec l'amour chez Novalis. Elle fut pour Kleist « le seul accomplissement » possible d'une « passion d'amour suprême » à laquelle se refusait son corps.

Mais les poètes ne sont plus les seuls à tenter l'au-delà nocturne : un philosophe comme Schubert spéculait sur le *Nachtseite* de l'existence. Fichte lui-même donne

³³. Les italiques sont dans le texte original.

³⁴. Autre vision manichéenne du monde : la grande œuvre du peintre Otto Runge, *les Quatre Saisons*, devait représenter les quatre saisons de l'esprit : le matin, qui est l'éclairage illimité de l'univers ; le jour, forme illimitée de la créature ; le soir, négation illimitée de l'existence à l'origine de l'univers ; la nuit, profondeur illimitée de la connaissance de Dieu, existence absolue. (Cf. Ricarda Huch, *les Romantiques allemands*, p. 285).

³⁵. Tieck raconte l'histoire du troubadour Jaufrré Rudel dans *Sternbald*, et caractérise longuement l'amour courtois dans le *Sabbat des sorcières* et dans *Phantastus*.

la définition de l'amour-par-essence-impossible, le vrai amour qui repousse tout objet pour s'élancer à l'infini. C'est, dit-il, « le désir de quelque chose d'entièrement *inconnu*, qui se révèle uniquement par un besoin, par un malaise, par un vide, à la recherche de ce qui le comblerait, mais ignorant d'où cela peut venir... »

Hoffmann ne dit pas autre chose lorsqu'il baptise cet *inconnu* : la poésie :

« Et voici que jaillit, pur feu céleste qui réchauffe et éclaire sans consumer, toute la félicité ineffable de la vie supérieure, germée au plus secret de l'âme. L'esprit déploie mille antennes toutes vibrantes de désir, tisse son filet autour de celle qui est apparue, et elle est à lui... *et elle n'est jamais à lui*, car la soif de son aspiration est à jamais insatiable. »

C'est toute l'aventure des mystiques unitives qui de nouveau prend son départ dans la conscience occidentale. C'est l'éternelle hérésie passionnelle, la transgression rêvée de toutes limites, et le suprême désir qui nie le monde. Ainsi revivent de tous côtés et se rassemblent les éléments épars du mythe, que Wagner seul osera nommer, mais alors pour le recréer dans une synthèse définitive. Rien d'étonnant si le premier poème inspiré par le souvenir des Cathares et de leur mystique fut composé par l'un des plus purs romantiques : c'est l'épopée des *Albigéois* de Lenau. On peut y lire ces vers qui sont une sorte de profession de foi de la « religion nouvelle » rêvée par Novalis et ses amis :

Elle aussi, l'ère du Christ, que Dieu nous voile,
Passera, la Nouvelle Alliance sera rompue ;
Alors nous concevrons Dieu comme l'Esprit.
Alors se célébrera l'Alliance éternelle.
L'Esprit est Dieu ! ce cri puissant retentira
Comme un tonnerre de joie à travers la nuit de printemps !

16. Intériorisation du mythe

Le rythme intime du romantisme allemand, la diastole et la systole de son cœur, c'est l'enthousiasme et la tristesse métaphysique. C'est la dialectique abyssale de l'hérésie manichéenne, le renversement perpétuel du jour en Nuit et de la nuit en Jour. Le même élan qui portait l'âme vers la lumière et l'unité divine, considéré du point de vue de ce monde n'est plus qu'un élan vers la mort, une séparation essentielle. Tel est le tragique de l'Ironie transcendante, ce mouvement perpétuel du romantisme, cette passion qui ruine sans relâche tous les objets qu'elle peut concevoir et désirer (la nature, l'être aimé, le moi), tout ce qui n'est pas l'Unité incréée, la dissolution sans retour. Mais cet enthousiasme est réel, c'est l'« endieusement » des troubadours, l'*endiosada* des mystiques espagnols, la *joy d'amor* dans son délire dionysiaque. Il en jaillit perpétuellement, au point suprême de son élévation, des fantaisies extravagantes. Il y a une gaieté romantique, comme il y a un attendrissement : moments de détente, entre deux élancements contradictoires, retours au monde...

C'est ce moment de joie bizarre, né de l'ironie métaphysique, qui fait défaut au romantisme français. Ici, les données sont les mêmes mais le rythme est moins

ample et l'esprit va trop vite au but. La France de la Révolution et de l'Empire n'a plus d'énergie disponible pour la spéculation spirituelle : elle n'a point de « religion nouvelle », point de philosophes romantiques³⁶, peu ou point de métaphysique, et peu ou point de fantaisie — cette surabondance de l'esprit exalté par son propre drame.



Le romantisme en France n'aura guère débordé le champ de la psychologie individuelle. Il y gagne une lucidité qui le conduit plus rapidement que les Allemands, dans un domaine plus restreint, à des conclusions désolées.

Certes, Chénier décrit comme un vrai romantique :

L'enthousiasme errant, fils de la pâle Nuit.

Et la célèbre invocation : « Levez-vous vite, orages désirés qui devez emporter René dans les espaces d'une autre vie », c'est le chant pur de la passion de la Nuit. Mais il n'est point d'aube mystique à l'horizon spirituel, ni de véritable joie d'amour au sommet de ces élancements. Le moi n'est jamais transcendé, il se refuse à l'illusion dernière d'une libération cosmique. Il retombe, désenchanté, à l'analyse de sa tristesse et de son impuissance lucide. Romantisme mûri, désabusé, l'on serait même tenté de dire : trop rigoureux... Auprès de lui, Jean-Paul et Novalis feront toujours figure d'adolescents. Le goût de la mort, chez les Allemands, exalte la saveur de vivre : c'est peut-être qu'il est plus « naïf », plus assuré de la réalité de son au-delà. Voyez-les se reprendre sans cesse aux formes désirables de la terre, oublier, plaisanter follement, tout ardents de curiosité ; d'une merveilleuse inconséquence... Ce qui appauvrit le romantique français, c'est qu'il demeure un sceptique éloquent, c'est qu'il redoute la naïveté, la vulgarité foisonnante que les plus purs poètes allemands savaient goûter malgré leur nostalgie³⁷. René s'amuse un jour à effeuiller une branche de saule sur un ruisseau, attachant une idée à chaque feuille que le courant entraîne. Il s'intéresse aux accidents qui menacent les débris de son rameau... On croit lire un poète allemand, on va retrouver la richesse du monde... Mais déjà l'homme du dix-huitième se réveille et se juge ridicule : « Voilà donc à quel degré de puérilité notre superbe raison peut descendre ! » Et c'est la « superbe raison » qui conclut sur une épigramme : « Et encore est-il vrai que bien des hommes attachent leur destinée à des choses d'aussi peu de valeur que mes feuilles de saule ». (Le reste de la page, admirable, jusqu'aux fameux orages désirés³⁸.)

³⁶. Il faudra attendre un siècle pour en voir un : Bergson, disciple de Schelling.

³⁷. Voir le *Journal* de Novalis, et le portrait qu'il donne de sa fiancée perdue, Sophie von Kühn, morte à seize ans. Il note « ses plats préférés » et qu'« elle boit volontiers du vin ». Le Français hausse les épaules devant de tels enfantillages.

³⁸. On lit dans le *Cantique des Cantiques* : « Levez-vous, aquilons, venez autans ! soufflez sur mon jardin pour que ses parfums se répandent ! » Et saint Jean de la Croix : « Viens, Auster qui réveille les amours, — Aspire à travers mon jardin — Et que s'en répandent les odeurs. » (*Cantico*, XXVI.)



« Pour ces rationalistes malgré eux, pour ces athées qui n'arrivent point à croire à leurs chimères les plus consolantes, l'amour ne sera pas longtemps félicité ineffable de la vie supérieure » dont parle E. T. A. Hoffmann ; mais plutôt cet amour « taciturne et toujours menacé » des plus beaux vers de Vigny.

Cette absence d'intérêt naïf pour les formes quotidiennes de la vie facilitera le détachement de l'esprit, la purification abstraite du sentiment. Les êtres et les choses, ces prétextes, percés par un regard désabusé, cesseront bientôt d'être les vrais obstacles. Et le mythe, appauvri de ses formes extérieures, deviendra ce qu'il est en son principe : une autodestruction voluptueuse du moi. « On est détrompé sans avoir joui, dit René ; il reste encore des désirs et l'on n'a plus d'illusions... On habite, avec un cœur plein, un monde vide. »

Alors la femme elle-même cesse d'être le symbole indispensable de la nostalgie passionnée. Dans l'*Obermann* de Sénancour, l'« obstacle » est purement intérieur, il est dans la dualité du moi qui ne peut ni s'affirmer ni se dissoudre, ni se posséder ni être possédé.

Nous savions que Tristan n'aimait pas Iseut pour elle-même, mais seulement pour l'amour de l'Amour dont sa beauté lui offrait une *image*. Lui pourtant l'ignorait, et sa passion était naïve et forte. René et surtout Obermann ne peuvent même plus croire à l'image : ils ont compris que le drame se passe en eux, entre les lois inacceptables de la vie terrestre et finie, et le désir d'une transgression de nos limites, mortelle mais divinissante.

Rares sont toutefois les romantiques français qui atteignent cette connaissance audacieuse, desséchée, exacte, et plus proche qu'on ne pourrait croire de la mystique négative. La plupart reviendront aux illusions de l'amour humain, sans retrouver pourtant la forte naïveté du mythe. Ils raffineront merveilleusement les « prétextes » traditionnels à la séparation des deux amants : du *Lys dans la vallée* (le plus naïf) jusqu'à *Adolphe* (le plus lucide) c'est tantôt le mariage et l'honneur, ou le devoir social, ou la vertu, ou le secret mélancolique de l'amant, ou quelque scrupule religieux, enfin le narcissisme avoué... Intériorisation progressive du mythe, à mesure que l'obstacle invoqué s'effrite et se dissout dans une critique sceptique, tandis que les morales s'abâtardissent, et que tout élément « sacré » disparaît de la vie sociale.

17. Stendhal, ou le fiasco du sublime

Homme du dix-huitième siècle, ayant subi la « touche » du romantisme, et fréquentant d'ailleurs une société des plus sceptiques, Stendhal nous offre un exemple parfait pour l'analyse de la profanation du mythe.

Voici un homme que le besoin de la passion tourmente : il a découvert dans son « âme », c'est-à-dire dans son goût du sublime, ce vide dont parlait Fichte, cet appel insatiable à l'inconnu, à l'Inconnue qui pourrait

seule le combler. Aimer passionnément, ce serait vivre ! Il s' imagine de très bonne foi qu'un tel besoin relève de la nature physique. (Et il a même là-dessus sa petite explication matérialiste.) Il rirait bien si je lui démontrais que ce n'est là que l'empreinte du mythe dans son esprit, une habitude héritée de la culture, et spécialement de la littérature, puisque mystique et religion, pour lui, sont mortes. Mais il est obligé de constater que ce désir de passion, et la passion elle-même dans le monde où il vit, sont condamnés par la raison et par le scepticisme général. D'où le besoin qu'il éprouve de justifier ce besoin : d'où son fameux traité *De l'Amour*. Aux premières lignes de la préface vous le sentez en pleine polémique : « Quoiqu'il traite de l'amour, ce petit volume n'est point un roman, et surtout n'est pas amusant comme un roman. C'est tout uniment une description exacte et scientifique d'une sorte de folie très rare en France... » Stendhal baptise cette folie : l'amour-passion.



Tout le monde connaît la thèse du traité. Il y a quatre amours différents : l'amour-passion, l'amour-goût, l'amour physique et l'amour de vanité. Le premier seul trouve grâce aux yeux de l'auteur. La théorie de la cristallisation doit l'expliquer. « Ce que j'appelle cristallisation, c'est l'opération de l'esprit qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l'objet aimé a de nouvelles perfections. » Ainsi aux mines de sel de Salzburg, lorsqu'on jette un rameau dans l'eau profonde, on le retrouve trois mois après « garni d'une infinité de diamants mobiles et éblouissants ». Tomber amoureux, dans cette théorie, c'est attribuer à une femme des perfections qu'elle ne possède nullement. Et pourquoi cela ? Parce que l'on a besoin d'aimer, et qu'on ne peut aimer que la beauté. Disons plus simplement que la cristallisation, c'est le moment où l'on idéalise la femme aimée.

Je crois que c'est Ortega qui a souligné le premier³⁹ que cette célèbre théorie revient à faire de l'amour passionné une simple *erreur*. « Non point que la passion se trompe souvent, précise-t-il, mais elle est en soi une erreur... Le cas Stendhal n'est pas douteux : il s'agit d'un homme qui n'aimait pas réellement, et qui surtout ne fut pas réellement aimé. » Tristan aimait, Don Juan était aimé ; mais celui qui n'a du premier que la nostalgie, et du second que l'inconstance, se voit amené à définir l'amour comme « une maladie de l'esprit » — dans la pure tradition antique, sauf qu'il s'affirme heureux d'être malade. Le voici donc dans la situation d'un médecin qui étudie sur lui-même les progrès et les singularités d'un mal qu'il ne croit pas mortel⁴⁰.

Une chose me frappe : sa description est admirable de vivacité, d'exactitude, parfois de profondeur ; mais elle est totalement pessimiste — puisque aussi bien il

s'agit d'une erreur et dont il se désole d'être tiré. D'où peut provenir ce pessimisme incompatible avec la conception de la vie qu'il s'était faite ? C'est la question qu'il ne se pose jamais.

Il note très bien : « Le plaisir ne produit pas la moitié autant d'impression que la douleur, ensuite, outre ce désagrément dans la quantité d'émotion, la *sympathie* est au moins la moitié moins excitée par la peinture du bonheur que par celle de l'infortune. » Et encore : « Une âme faite pour les passions sent d'abord que cette vie heureuse (le mariage) l'*ennuie*, et peut-être aussi qu'elle ne lui donne que des idées communes. » Et plus loin : « Il y a peu de peines morales dans la vie qui ne soient rendues chères par l'*émotion* qu'elles excitent. »

Voilà qui est vrai : nous aimons la douleur, et le bonheur nous ennue un peu... Cela vous paraît tout naturel ? Et pourtant un Hindou, un Chinois, s'en étonnent. Un Grec ressuscité ne s'en étonnerait pas moins. D'où nous viennent donc ce goût et ce dégoût bizarres ? Ne sont-ils pas contre nature ? Encore une fois, Stendhal ne se pose pas la question, n'étant pas en mesure de la résoudre. En matérialiste grossier — c'est la bonne espèce, la plus franche — il supprime simplement tout problème, grâce à sa théorie de la cristallisation, donc de l'erreur. Ce qui explique la passion, à son avis, c'est une erreur favorable au désir, « Ce phénomène, dit-il, vient de la nature qui nous commande d'avoir du plaisir et qui nous envoie le sang au cerveau. » Voilà donc le jugement obscurci, et qui se met à « cristalliser ». Mais on ne voit pas comment l'instinct se déciderait à commettre l'erreur nécessaire à cette opération rusée. (L'instinct seul, livré à lui-même.)

Je crois, comme Ortega, que la solution stendhalienne est d'abord inexacte, au regard des faits. Il existe un amour qui, loin de se tromper, est seul capable de découvrir dans l'être aimé les qualités réelles qui s'y cachent. De plus, n'est-ce point là le type d'une solution verbale ? Car dire que la passion est une erreur, — elle l'est parfois — ce n'est pas encore expliquer cette erreur. L'instinct ou la nature n'ont pas coutume de se tromper de la sorte... S'il y a erreur, elle ne peut venir que de l'esprit.

La vérité, c'est que Stendhal est la victime d'un phénomène spirituel que ses croyances matérialistes ne sont plus en mesure de justifier. Victime heureuse d'ailleurs, et cela suffit à l'empêcher de pousser plus avant son enquête. Qu'est-ce que ce livre qu'il nous laisse ? Le témoignage d'une inquiétude qu'éprouve l'esprit lucide devant le mythe : non qu'il désire vraiment s'en libérer, mais il en a perdu la clé.



Ce n'est pas qu'au cours de sa recherche, Stendhal n'ait plusieurs fois « brûlé ». Il consacre deux longs chapitres à l'amour en Provence au douzième siècle, et reproduit le code d'amour courtois en appendice. (Raynouard et Fauriel venaient de provoquer la renaissance des études romanes.) « Singulière civilisation », dit-il. Et il rêve un peu là-dessus. On dirait qu'il pressent quelque chose... Mais non : « Vingt anecdotes que je pourrais citer montrent partout dans cette Provence une *galanterie aimable, spi-*

39. José ORTEGA Y GASSET, *Über die Liebe*.

40. Toute la différence entre la cristallisation et l'idéalisation courtoise tient en ceci : Stendhal sait qu'il y aura décristallisation (retour à la lucidité). Le contrepoison du philtre, pour lui, c'est l'infidélité. La tragédie tourne au vaudeville.

rituelle et conduite entre les deux sexes sur les principes de la justice... » Il finira, bien entendu, par les citer, ces anecdotes.

18. Wagner, ou l'achèvement

« Délivré du monde, je te possède enfin,
ô toi seule qui remplis toute mon âme,
suprême volupté d'amour ! »

L'homme qui a écrit cela (dans *Tristan et Isolde*) savait que la passion est quelque chose de plus que l'erreur : qu'elle est une décision fondamentale de l'être, un choix en faveur de la Mort, si la Mort est la libération d'un monde ordonné par le mal.

Mais l'audace de cette œuvre est de celles qui ne peuvent être tolérées qu'à la faveur d'une totale méprise, organisée et entretenue par une sorte de consensus social, d'aveuglement tout à la fois juré et inconscient. À force de l'entendre répéter par les bons juges, on a fini par croire que le *Tristan* de Wagner est un drame du désir sensuel. Qu'un tel jugement ait pu s'accréditer en dépit de flagrantes évidences, voilà qui est significatif au plus haut point de la *nécessité sociale* des mythes. (Mensonges d'autodéfense d'une société qui veut sauver sa forme, tandis que les individus qui la composent se prêtent obscurément, sous le couvert d'un refus, aux passions qui tendent à sa perte.)

En composant *Tristan*, Wagner a violé le tabou : il a tout dit, tout avoué par les paroles de son livret, et plus encore par sa musique. Il a chanté la Nuit de la dissolution des formes et des êtres, la libération du désir, l'anathème sur le désir, la gloire crépusculaire, immensément plaintive et bienheureuse de l'âme sauvée par la blessure mortelle du corps. Mais le sens maléfique de ce message, il fallait le nier pour pouvoir l'accueillir, il fallait à tout prix le travestir, l'interpréter d'une manière tolérable, c'est-à-dire au nom du *bon sens*. Du mystère bouleversant de la Nuit et de la destruction des corps, l'on a fait la « sublimation » d'un pauvre secret du plein jour : l'attrait des sexes, la loi toute animale des corps — ce qu'il faut à la société pour procréer et se consolider, ce qu'il faut au bourgeois pour ressentir sa vie... Qu'on y soit parvenu si rapidement et complètement ne saurait d'ailleurs témoigner d'une vitalité sociale exceptionnelle ; c'est plutôt la frivolité du public ordinaire des théâtres, son sentimentalisme lourd, et pour tout dire sa faculté exceptionnelle de ne pas entendre ce qu'on lui chante, qui ont facilité l'opération. Ainsi le *Tristan* de Wagner peut être impunément repris devant des salles émues en toute sécurité ; si forte est la certitude générale que *personne ne croira son message*.



Le drame débute par une évocation monumentale des puissances qui gouvernent le monde du jour : haine, orgueil, et violence barbare de l'honneur féodal, jusqu'au

crime. Isolde veut venger l'affront subi. Le philtre qu'elle offre à Tristan est destiné à le faire mourir : mais d'une mort que l'Amour condamne, d'une mort selon les lois du jour et de la vengeance, brutale, accidentelle, privée de sens mystique. Or la Minne suprême inspire à Brangaine l'erreur qui doit sauver l'Amour. Au philtre de mort, elle substitue le breuvage d'initiation. Ainsi l'étreinte unique de Tristan et d'Isolde, aussitôt qu'ils ont bu, c'est le baiser unique du sacrement cathare, le *consolamentum* des Purs ! Dès cet instant, les lois du jour, la haine, l'honneur et la vengeance sont devenues sans force sur leurs cœurs. Les initiés pénètrent au monde nocturne de l'extase libératrice. Et le jour qui revient avec le cortège royal et ses dissonantes fanfares, le jour ne pourra plus les ressaisir : au terme de l'épreuve qu'il va leur imposer — c'est la passion — ils ont déjà pressenti l'*autre* mort, celle qui est le seul accomplissement de leur amour.

Le deuxième acte est le chant de la passion des âmes prisonnières des formes. Tous les obstacles surmontés, quand les amants sont seuls enveloppés de ténèbres, c'est le désir charnel qui les sépare encore. Ils sont ensemble et pourtant ils sont deux. Il y a ce et de Tristan « et » Isolde qui signifie leur dualité créée. À ce moment la musique seule peut exprimer la certitude et la substance de cette double nostalgie d'être un. Car seule elle détient le pouvoir d'harmoniser la plainte de deux voix, et d'en faire une plainte unique où déjà vibre la réalité d'un indicible au-delà d'espérance. Et c'est pourquoi le leitmotiv du duo d'amour est déjà celui de la mort.

Encore une fois revient le jour : le traître Mélot⁴¹ blesse Tristan. Mais la passion a désormais vaincu, elle vole au jour son apparente victoire : de cette blessure par où la vie s'écoule, elle fait le gage de la suprême guérison, celle que chantera Isolde agonisante sur le cadavre de Tristan, dans l'extase de la « joie la plus haute ».

Initiation, passion, accomplissement mortel : ces trois moments mystiques auxquels Wagner, par une géniale simplification, a su réduire les trois actes du drame, exposent la signification profonde du mythe, encore masquée dans les légendes médiévales par une foule d'éléments épiques et pittoresques.



Cependant la forme d'art que Wagner a choisie n'est pas sans recréer des possibilités de « méprise ».

Il *fallait* que ce fût un opéra, pour deux raisons qui tiennent à l'essence même du mythe. De même que le péché du premier homme, et de chaque homme, introduit dans le monde le temps ; de même que la faute des amants légendaires contre les lois de l'amour chaste transforme l'hymne des troubadours en un roman⁴² — ainsi les puissances du jour, évoquées par le premier acte, introduisent la lutte et la durée, qui sont les éléments du *drame*. Mais le drame ne peut pas tout

⁴¹. Mélot le délateur, c'est le personnage constant des poèmes courtois que les troubadours nommaient le *lozengier*.

⁴². Cf. chap. 11 livre II. Le roman est un poème qui n'exprime plus l'instant mais la durée.

dire, la religion de la passion étant « essentiellement lyrique ». Dès lors la *musique* seule sera capable d'exprimer la dialectique transcendante, le caractère éperdument contradictoire, contrapuntique de la passion de la Nuit — qui est l'appel au Jour incréé. La définition même de la musique occidentale, c'est l'accord émouvant des contraires ; en termes de l'art : le contrepoint. Expression d'un dualisme douloureux, permanent au niveau de la vie, mais qui s'évanouit dans la grâce lumineuse au-delà de la mort physique.

Or le drame achevé par la musique, c'est l'opéra. Ainsi, ce n'est point un hasard si le mythe de Tristan et celui de Don Juan n'ont pu recevoir leur expression achevée que dans la forme de l'opéra. Si Mozart et Wagner nous ont donné les chefs-d'œuvre du drame musical, c'est en vertu, de l'affinité originelle de ce mode d'expression et des sujets qu'ils surent choisir. La musique seule peut bien parler de la tragédie, dont elle est la mère et la fille.

Toutefois, dans le cas de *Tristan*, l'élément plastique inhérent à toute mise en scène théâtrale se trouve recréer un obstacle à la compréhension directe du mythe. Les acteurs, les costumes, les décors⁴³ retiennent l'attention dans le réel, imposent la présence du « jour », contredisent fatalement le sens profond de l'action. Tant qu'on regarde la scène, on est victime de l'illusion des formes — et des plus ridicules. Il n'y a là, « visiblement », qu'une grosse femme et un puissant guerrier en proie au tourment du désir... Fermez les yeux et aussitôt le drame s'éclaire ! L'orchestre décrit largement les dimensions d'une tragédie toute intérieure. La morbidesse bouleversante des mélodies révèle un monde où le désir charnel n'est plus qu'une dernière et impure langueur dans l'âme qui se guérit de vivre.

Seule la lumière douloureuse du troisième acte — l'obsession jaune des fiévreux — peut traduire à ma vue le sens profond de l'exil des amants dans l'extase. Par ce qu'il a d'artificiel, de trop violent, cet éclairage annonce que le jour meurt, et que déjà l'aube n'est plus qu'un crépuscule vainement exalté.



Un second lieu commun de la critique — d'ailleurs absolument contradictoire avec celui qui faisait de *Tristan* la glorification du désir sensuel — c'est le rappel de l'influence de Schopenhauer sur Wagner. Quoi qu'en aient pu penser Nietzsche, et Wagner lui-même, il me paraît que cette influence est fortement surestimée. Un créateur de la taille de Wagner ne met pas des « idées » en musique. Qu'il ait trouvé chez Schopenhauer quelques

⁴³. Surtout les décors réalistes que nos metteurs en scène s'obstinent à conserver (la décoration de la tente au premier acte, le lierre peint sur les murailles du burg au deuxième !) Il faudrait un décor simplifié à l'extrême, abstrait, métaphysique, rêvé. Il faudrait des acteurs hiératiques, et non pas cette interminable gesticulation de Tristan essoufflé sur sa couche, d'Isolde entravée par ses voiles...

Note de 1954 : la mise en scène nouvelle de *Tristan* à Bayreuth, œuvre de Wieland Wagner, comble les vœux que j'exprimais dans la première édition de ce livre ; elle permet d'assister les yeux ouverts au deuxième acte.

formules reprises par le livret, une cohérence intellectuelle justifiant à ses propres yeux certaines intimes détermination, voilà sans doute ce qu'il faut retenir de la rencontre, et ce n'est pas d'un immense intérêt. L'ascèse, la négation du monde créé, l'identification de l'attrait sexuel avec le vouloir-vivre obscurcissant la connaissance, toute cette mystique que l'on s'empresse de qualifier de bouddhiste, Wagner n'avait pas à l'apprendre. C'est parce qu'il la portait vivante en lui qu'il fut le premier à retrouver sa trace dans les symboles des Minnesänger, dans la légende manichéenne de Parsival, et par-dessous l'imagerie chrétienne, dans le Saint Graal, la pierre sacrée des Iraniens et des Cathares, la coupe de Gwyon⁴⁴, divinité celtique !



Que Wagner ait restitué le sens perdu de la légende, dans sa virulence intégrale, ce n'est point là une thèse à faire admettre, c'est l'évidence largement déclarée par la musique et les paroles de l'opéra. Par l'opéra, le mythe connaît son achèvement. Mais ce « terme » détient deux sens contradictoires — comme presque tous les termes du vocabulaire de l'existence, décrivant l'être en situation d'agir, non les objets. *Achèvement* désigne l'expression totale d'un être, d'un mythe ou d'une œuvre ; d'autre part, désigne leur mort. Ainsi le mythe « achevé » par Wagner a vécu. *Vixit Tristan* ! Et s'ouvre l'ère de ses fantômes.

19. Vulgarisation du mythe

Il y eut la *voie poétique* du mythe.

Edgar Poe engendra Baudelaire, qui engendra le symbolisme, qui engendra des mandragores, des femmes sans corps, des jeunes Parques, des apparences à peine féminines de fuites — comme on dit que l'eau fuit d'un bassin : fissures dans le réel, fuites de rêves. C'est la tradition alanguie, intellectualisée, sophistiquée. Voie décidément trop étroite pour qu'un homme s'y engage tout entier : aussi délèguera-t-il à l'aventure quelques *facultés* détachées. Ascèse exactement facultative.

Il y eut aussi la *voie romanesque* du mythe : mais elle ne tarda guère à déboucher sur une route nationale encombrée, où l'on se promène le dimanche en famille pour voir passer les belles autos, et s'indigner des excès de vitesse.

Le Lys dans la Vallée, *Adolphe*, *Dominique*, *Madame Bovary*, *Thérèse Raquin*, *La Porte Étroite*, *Un amour de Swann* : étapes françaises de la dissociation psychologique, de la dégradation de « l'obstacle » extérieur, et de la reconnaissance lucide — par là même, antiromanesque — de sa nature purement intime et subjective. (Religieuse dans le cas de Gide, quasi-physique dans celui de Proust.)

Parallèlement, il convient de citer le *Triomphe de la Mort* de d'Annunzio — commentaire admirable de

⁴⁴. Guyon (d'où guyon : guide, en vieux français) c'est le *Führer* qui détient les secrets d'initiation à la voix divinissante.

Wagner — *Anna Karénine*, et presque tous les grands romans de l'ère victorienne, et surtout des *Tess d'Urberville* et *Jude l'Obscur* ; et de nos jours les romans platonisants d'un Charles Morgan.



Mais les chefs-d'œuvre, désormais, nous en apprennent moins sur la descente du mythe dans les mœurs, que les romans de série, le théâtre à succès, enfin le film. Le vrai tragique de notre époque est diffus dans la médiocrité.

Le vrai sérieux dès lors, implique la connaissance, le rejet ou l'acceptation de ce qui meut ou émeut les masses, et de l'anonymat des grands courants qui roulent les individus détachés, avec une puissance que l'esprit répugne encore à mesurer.

L'envahissement de nos littératures, tant bourgeoises que « prolétariennes », par le roman, et le roman d'amour s'entend, traduit exactement l'envahissement de notre conscience par le contenu totalement profané du mythe. Celui-ci cesse d'ailleurs d'être un vrai mythe dès qu'il se trouve privé de son cadre sacré, et que le secret mystique qu'il exprimait en le voilant se vulgarise et se démocratise. Le *droit à la passion* des romantiques devient alors la vague obsession de luxe et d'aventures exotiques que les romans d'un Dekobra suffisent à satisfaire symboliquement. Que cela n'ait plus aucune espèce de sens valable, il suffit pour s'en assurer d'imaginer l'impuissance absolue où se trouvent les clients de cette littérature à concevoir une réalité mystique, une ascèse, un effort de l'esprit pour s'affranchir des liens sensuels : or la passion courtoise n'avait pas d'autre but, et son langage n'avait pas d'autre clé. Perdus et oubliés cette clé et ce but, la passion dont le besoin revient nous tourmenter n'est plus qu'une maladie de l'instinct, rarement mortelle, régulièrement toxique et déprimante, tout aussi dégradée et dégradante, par rapport au mythe de Tristan, que le serait par exemple l'alcoolisme par rapport à l'ivresse divine que chantaient les mystiques arabes.

L'exemple du théâtre d'avant-guerre détient une signification plus riche pour notre objet. La bourgeoisie du Second Empire eut le mérite de faire une dernière tentative pour régulariser dans son cadre social l'influence anarchisante de la passion. Car celle-ci survivait à toute mystique, par la grâce équivoque du romantisme. L'hérédité — ou ce qu'on nommait ainsi — transmettait le virus atténué du philtre ; la culture littéraire entretenait, dans une certaine jeunesse tout au moins, le besoin d'une brûlure nostalgique ; et tout cela composait une sorte de complexe que l'on prenait pour la « nature » elle-même, bien qu'il ne représentât qu'une survivance psychologique, voire physiologique.

La tentative de normalisation bourgeoise de la passion, visant à recréer une expression conventionnelle, donc admissible par l'ordre social — ce fut le théâtre de Dumas à Bataille. La fameuse « pièce à trois personnages », modèle de presque tous les auteurs dramatiques d'avant-guerre, c'est simplement l'adaptation du mythe de Tristan à la mesure d'une société moderne. Le

roi Marc est devenu le Cocu ; Tristan, le jeune premier, ou gigolo ; Iseut, l'épouse insatisfaite, oisive et lectrice de romans.

Ici encore, deux morales s'affrontent. Les barons félon de la légende sont figurés par les tenants de la morale « conformiste ». Ils défendent le mariage bourgeois, l'héritage, les convenances et l'Ordre. Ils sont du côté du mari, et donc légèrement ridicules. Mais la morale contraire triomphe régulièrement — fût-ce au prix d'un coup de pistolet. C'est la morale du romantisme, des droits imprescriptibles de l'amour, et elle implique la supériorité « spirituelle » de la maîtresse sur l'épouse.

Quant au philtre, alibi de la responsabilité, on lui donne le nom romantique de « fatalité de la passion ». Et les tenants du conformisme n'ont pas tort de l'assimiler à la « littérature » en général, terme de mépris vouant à une exécution globale les « tendances dissolvantes », l'« anarchie », et les idéaux « impossibles ».

Bientôt, l'on n'essaiera plus même de nier la complaisance que réclame de ses propres victimes l'élaboration du vieux philtre. Elle est minutieusement décrite, jusque dans ses ruses inconscientes, en des centaines de pages, par Marcel Proust. (Voir surtout *Un Amour de Swann*.)

Littérature bourgeoise ai-je dit : ses conclusions régulièrement antibourgeoises font partie intégrante de l'ordre social établi. L'instinct de conservation rend en effet cet ordre tolérant à l'égard de ce qui feint de le renier, mais qui en vit. Le calcul est très simple, et bien entendu inconscient. L'idéal glorifié par la littérature détourne en rêveries voluptueuses les tendances subversives de l'esprit. La morale du mariage en souffre évidemment, mais cela n'est pas d'une gravité urgente, puisqu'on sait bien que l'institution matrimoniale repose sur des bases financières⁴⁵ et non plus religieuses ou morales. À dire vrai, les seuls écarts considérés comme intolérables sont ceux qui entraînent une dilapidation du « patrimoine » de la famille. (Patrimoine ne signifiant plus que fortune et propriétés.)



Cette volonté de jouir du mythe mais sans le payer trop cher, on la voit s'exprimer en toute naïveté dans le film sentimental.

Peu de genres plus strictement conventionnels et rhétoriques que le film américain des premières années de l'entre-deux-guerres. C'était l'époque du *happy end* : tout devait aboutir au long baiser final sur fond de roses ou de tentures luxueuses. Or cette figure de style n'est pas sans relations avec le mythe au dernier stade de sa déchéance. Elle exprime à la perfection la synthèse idéale de deux désirs contradictoires : désir que rien ne s'arrange et désir que tout s'arrange — désir romantique et désir bourgeois. La profonde satisfaction que produit à coup sûr le *happy end* provient précisément du fait qu'il libère le public de ses contradictions intimes.

En effet : point de roman sans obstacles. On les multiplie donc, sans souci d'une invraisemblance que le

⁴⁵. Héritage, dot, « situation » des conjoints, relations d'affaires, etc.

désir de romantisme rend insensible. Ainsi, pendant une heure ou deux le roman pourra rebondir et notre cœur haleter, et c'est ce que nous cherchons. Mais l'obstacle signifie, à la limite, la mort, le renoncement aux biens terrestres. C'est ce que nous ne voulons plus, dès que cela nous devient clair. Il s'agit donc de supprimer l'obstacle à temps, ce qui amène par définition la fin du roman et du film ; « et ils eurent beaucoup d'enfants » signifie qu'il n'y a plus rien à raconter ou bien c'est le baiser en gros plan, bouchant l'écran et refermant la fenêtre de l'imagination. Toutefois, l'on s'efforcera de donner à cette fin une atmosphère « poétique » qui dissimule le passage à la vie quotidienne, et compense la déception du romantique par le soulagement du bourgeois...

Ainsi, dans le théâtre, dans le roman à succès et dans le film qui exploitent inlassablement la formule du ménage à trois, l'idéalisme tragique du mythe originel n'est plus qu'une nostalgie assez vulgaire, idéalisation de désirs anodins, d'ailleurs ramenés vers la jouissance des choses, c'est-à-dire totalement invertis par rapport à l'amour courtois.

La *religion* des troubadours se prêtait aux complaisances les plus surnoises avec *l'instinct*, qu'elle excitait par sa volonté même de le nier. L'ambiguïté du langage mystique de l'hérésie devait faire naître, dès le treizième siècle, une rhétorique profane de la passion. Et c'est la diffusion de ce langage par la littérature romanesque qui aboutit, au cours du dernier siècle, à ce renversement des rôles : l'instinct devenant le vrai support d'une rhétorique dont les figures lui prêtent désormais un semblant d'idéalité.

20. L'instinct glorifié

Comme à la rose de Guillaume de Lorris répond la rose de Jean de Meung, comme à la rhétorique cristalline de Pétrarque s'oppose la fantasmagorie sensuelle de Boccace, le romantisme a provoqué de nos jours une révolte qui se veut « primitive ». Ce n'est plus le sentiment que l'on idéalise, c'est l'instinct.

Je songe à une certaine école de romanciers anglo-américains, qui fleurit dans l'entre-deux-guerres, un Lawrence, un Caldwell, et leurs imitateurs. Voici ce que nous disaient ces hommes : « Nous en avons assez de souffrir pour des idées, des idéaux, des petites hypocrisies idéalisées et perverses auxquelles personne ne sait plus croire. Vous avez fait de la femme une espèce de divinité coquette, cruelle et vampirique. Vos femmes fatales, et vos femmes adultères, et vos femmes desséchées de vertu, nous ont gâté la joie de vivre. Nous nous vengerons de vos « divines ». La femme est d'abord une femelle. Nous la ferons se traîner sur le ventre vers le mâle dominateur⁴⁶. Au lieu de chanter la courtoisie, nous chanterons les ruses du désir animal, l'emprise totale du sexe sur l'esprit. Et la grande innocence bestiale nous guérira de votre goût du péché, cette maladie de l'instinct génésique. Ce que vous appelez morale, c'est ce

qui nous rend méchants, tristes et honteux. Ce que vous appelez l'ordure, voilà ce qui peut nous purifier. Vos tabous sont des sacrilèges contre la vraie divinité, qui est la Vie. Et la vie, c'est l'instinct libéré de l'esprit, la grande puissance solaire qui broie et magnifie l'individu fécond, la belle brute déchaînée, etc. » L'un de ces prophètes est allé jusqu'à dire : « Je voudrais avoir autant de vitalité qu'une vache. »



Cette nouvelle mystique de la « Vie » a pu donner naissance à de belles œuvres littéraires. Mais elle porte un nom « politique ». Je la retrouve, étrangement identique, aux origines profondes d'un mouvement que nous n'avons plus à étudier ni à convaincre. Disons pour fixer les idées qu'il s'appelle national-socialisme (ou si l'on veut fascisme ou communisme, selon les prétextes économiques ou doctrinaux qui lui ont permis de s'emparer du pouvoir). C'est une négation de l'au-delà dont le but n'est pas de supprimer les dieux mais de s'emparer de leur pouvoir en divinisant l'ici-bas.

Perdre sa personnalité morale et se retremper dans le flux cosmique de l'instinct, c'est l'idéal de nos poètes du primitivisme solaire, mais la *pratique* de cette croyance n'est pas de nature à nous tromper un seul instant : il n'y a pas de « belles » brutes, il y a des brutes. L'idée de beauté, qu'un Lawrence croit encore consistante, c'est l'héritage d'une époque en faillite — une dette que plus personne, *là-bas*, n'est disposé à reconnaître. On n'a plus de comptes à rendre à cet « esprit » platonicien. Il était cause de toute la confusion, et il l'a payé de sa vie, voilà qui est clair.

Mais j'ajouterai ceci, qui est non moins clair : quand sous prétexte de détruire l'artificiel — rhétorique idéalisante, éthique et mystique du « parfait » — l'on prétend s'enfoncer dans le flot primitif de l'instinct, dans le larvaire, dans le non-fait, dans l'« infait », c'est-à-dire dans l'infect, l'on croit retrouver l'authentique de la vie, et l'on ne fait pourtant que s'abandonner au torrent des *déchets* de l'ancienne culture et de ses mythes désagrégés.

C'est qu'il n'y a plus, dans l'homme d'aujourd'hui, d'authenticité primitive. Ce que l'on appelle hérédité, dans le jargon de notre siècle, ce que l'Église appelle péché originel, cela désigne la perte irrémédiable du contact immédiat avec nos origines. Et dès lors, redescendre au-dessous de nos morales, ce n'est pas nous libérer de leurs interdictions, mais nous livrer à une folie qui répugnerait aux bêtes fauves. Descendre au-dessous de l'expression créée et réglée par l'esprit (même si l'esprit, comme je le crois, nous engageait dans les voies irréelles) ce n'est pas revenir au réel, mais s'égarer dans la zone de terreur et dans les terrains vagues où se sont déversés tous les rebuts d'une civilisation intoxiquée.

L'« authentique » dont le désir nous obsède, nous ne pourrions pas le *retrouver*. Il n'est pas au terme d'un mouvement d'abandon à l'instinct énévéré et au ressentiment de la chair. Il n'est pas caché mais perdu. Il ne peut qu'être *recréé* par un effort contraire à la passion, c'est-à-dire par une action, une mise en ordre, une purification — un retour à la sobriété.

⁴⁶. Scène d'un roman de Caldwell intitulé *la Route au tabac*.

Agir, ce n'est pas s'évader hors d'un monde déclaré diabolique. Ce n'est pas tuer ce corps gênant. Mais ce n'est pas non plus tirer son revolver contre l'esprit sous prétexte qu'il nous a trompés⁴⁷.

Agir, en vérité, c'est accepter les conditions qui nous sont faites, dans le conflit de l'esprit et de la chair ; et c'est tenter de les surmonter non plus en détruisant mais en mariant les deux puissances antagonistes. Que l'esprit vienne au secours de la chair et retrouve en elle son appui, et que la chair se soumette à l'esprit et retrouve par lui sa paix. Telle est la voie.

Éros mortel, Éros vital — l'un appelle l'autre, et chacun d'eux n'a pour fin véritable et pour terminaison réelle que l'autre, qu'il voulait détruire ! À l'infini, jusqu'à la consommation de toute vie et de tout esprit. Voilà ce que peut faire l'homme qui se prend pour son dieu. Voilà le mouvement dernier de la passion, dont l'exaspération s'appelle la guerre.

21. La passion dans tous les domaines

Le mythe sacré de l'amour courtois, au douzième siècle, avait eu pour *fonction sociale* d'ordonner et de purifier les puissances anarchiques de la passion. Une mystique transcendante orientait secrètement, polarisait vers l'au-delà les nostalgies de l'humanité souffrante. C'était sans doute une hérésie, mais pacifique, et par certains de ses aspects, très favorable à l'équilibre civilisateur. Cependant, du seul fait qu'elle s'opposait à la propagation de l'espèce et à la guerre, la société devait la persécuter. Ce fut Rome qui porta le fer et le feu dans les provinces gagnées à l'hérésie.

En détruisant matériellement cette religion, l'Église romaine la condamnait à se propager sous la forme la plus ambiguë et peut-être la plus dangereuse. Traquée, refoulée et désorganisée, l'hérésie ne devait pas tarder à se dénaturer de mille manières. Les confusions qu'elle favorisait malgré elle, cette glorification de l'amour humain qui était l'envers de sa doctrine, ce langage d'une ambiguïté à la fois essentielle et opportune, qui permettait tous les abus, c'est cela qui allait échapper aux tribunaux de l'Inquisition, puis envahir la conscience européenne, même orthodoxe, et par une sorte d'ironie, donner sa rhétorique passionnelle au mysticisme des plus grands saints.

Lorsque les mythes perdent leur caractère ésotérique et leur fonction sacrée, ils se résolvent en littérature. Le mythe courtois, mieux que tout autre, se prêtait à ce processus, puisqu'il n'avait pu se traduire que dans les termes de l'amour humain, bien qu'entendus au sens mystique. Ce sens évanoui, restait une rhétorique. Elle pouvait exprimer nos instincts naturels, mais non sans les dévier, tout insensiblement, vers quelque au-delà de plus en plus mystérieux, apte à séduire le besoin d'*idéal* qu'avait laissé dans la conscience une connaissance

mystique réprouvée, puis perdue. Telle fut la chance de la littérature en Occident ; et cela seul peut expliquer l'empire, unique dans l'histoire des cultures, que la littérature a exercé jusqu'à nos jours sur l'élite et plus tard sur les masses.

Toutefois, le classicisme s'efforça d'imposer tout au moins une *forme d'art* à ces puissances obscures privées de leur forme sacrée. C'est à ces vestiges de rites que s'attaqua le romantisme. D'où la violente exaltation dès la fin du dix-huitième siècle, de tout ce qu'avaient voulu *contenir* le mythe originel de Tristan, puis ses substituts littéraires.

Le dix-neuvième siècle bourgeois vit se répandre dans la conscience profane l'« instinct de mort » longtemps refoulé dans l'inconscient ou canalisé dès sa source par un art aristocratique. Et quand les cadres de la société vinrent à craquer — sous l'effet de poussées d'un tout autre ordre d'ailleurs — le contenu du mythe inonda notre vie quotidienne. Nous ne savions plus ce que signifiait cette diffuse exaltation de l'amour. Nous la prenions pour un printemps de l'instinct et pour une renaissance des forces dionysiaques persécutées par un soi-disant christianisme. Toute la littérature moderne entonna l'hymne de la « libération ».

Mais d'où lui vient alors ce ton de désespoir ? Comment se fait-il que le roman qui triompha pendant trente ans, au vingtième siècle, de toutes les autres formes littéraires, aboutisse à cette analyse marécageuse de nos doutes et de notre vide ? Que signifie cette libération qui nous laisse tellement démunis devant la propagande des butors ? Ne voit-on pas, dès les années 1930, que le roman a perdu toute sève ? qu'il ne retrouve une virulence provisoire qu'en se mettant au service de mystiques partisans ? Serait-ce la fin du romantisme ?

Le spectacle de nos mœurs n'autorise pas cette conclusion. Car la crise actuelle du mariage bourgeois, c'est le triomphe à retardement, dénaturé tant que l'on voudra, mais tout de même le triomphe d'une passion profanée.

Mais bien au-delà du mariage et du domaine de la sexualité proprement dite, le contenu du mythe et ses fantômes envahissent les domaines les plus divers : politique, lutte des classes, sentiment national, tout devient prétexte à « passion » et déjà s'exalte en « mystiques ». C'est que nous sommes devenus incapables de faire la part du feu, d'ordonner nos désirs, de distinguer leur nature et leur fin, d'imposer une mesure à leurs divagations — de les exprimer en figures.

Les dernières formes de l'amour ont été balayées par la guerre. Et j'insisterai sur cet exemple symbolique : nous ne faisons plus de « déclarations d'amour » dans le même temps que nous admettons la guerre sans « déclaration » préalable. Nous revenons au stade du rapt, du viol, mais sans les rites qui accompagnaient ces actes chez les peuplades polynésiennes.

Cette progressive profanation du mythe — sa conversion en rhétorique, puis la dissolution de cette rhétorique et la totale vulgarisation de son contenu, l'on peut en suivre les étapes dans un domaine en apparence fort étranger à ceux que nous venons de parcourir : dans l'évolution de la guerre et de ses méthodes en Occident.

⁴⁷. On connaît la phrase d'un officier hitlérien : « Chaque fois que j'entends prononcer le mot *Geist* (esprit), j'arme mon revolver. »