

# CLASSICISME MODERNE OU DEUIL ROMANTIQUE?

Autour de Jacques Mercanton

Brooks LA CHANCE  
(Université de Lausanne)

On sait que, depuis Baudelaire, l'œuvre moderne se caractérise, entre autres, par l'autoréférentialité et l'autofondation. En effet, comme l'écrit Antoine Compagnon: *La modernité, comprise comme sens du présent, annule tout rapport avec le passé, conçu simplement comme une succession de modernités singulières, sans utilité pour discerner le «caractère de la beauté présente».* (...) *La modernité est ainsi conscience du présent comme présent, sans passé ni futur; elle est en rapport avec l'éternité seule*<sup>1</sup>. Il peut être tentant au critique de «jouer le jeu» de cette modernité en ne sortant pas du cadre de la critique immanente, attachée à la manière dont l'œuvre se fonde à partir d'elle-même. S'il étudie un auteur appartenant à l'avant-garde d'une époque, il se concentrera sur ce qui dans ses ouvrages répond aux dogmes de cette avant-garde, et négligera, comme autant d'«impuretés», les traces d'une tradition antérieure. Si l'auteur échappe à une école, on le traitera dans sa singularité marginale ou exemplaire. Dans les deux cas, on adopte une perspective immanente.

L'œuvre de Jacques Mercanton<sup>2</sup> ferait plutôt partie des cas singuliers, en marge des grands courants du siècle en littérature française. Le roman *La Joie d'amour*, paru en 1951, pouvait encore faire illusion, d'où peut-être son succès à l'époque; on pouvait le rapprocher des ouvrages de Mauriac et de Montherlant, qui, au début des années 50, tenaient encore le haut du pavé, même s'ils étaient mis en question par des tendances plus «novatrices». De sorte que, quand Henri Debluë publia, dans la revue *Rencontre*, un article critiquant le style oratoire de Mercanton<sup>3</sup>, en lui opposant une prose plus «engagée», il ne faisait qu'attester l'actualité

---

<sup>1</sup> Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, p. 30-31.

<sup>2</sup> Jacques Mercanton, *Œuvres complètes*, Lausanne, Editions de l'Aire, I-XI.

<sup>3</sup> Henri Debluë, «Jacques Mercanton se trompe», *Rencontre*, Lausanne, 1951, p. 83-86.

encore fraîche, quoique contestée, de *La Joie d'amour*<sup>4</sup>: à dix années d'intervalle, c'était d'une certaine manière une reprise de la polémique Sartre-Mauriac à la sortie de *La Fin de la nuit*. Mais, en 1974, Mercanton faisait paraître son chef-d'œuvre, *L'Été des Sept-Dormants*<sup>5</sup>; par son style lyrique et poétique, donnant une impression étrange d'archaïsme voulu, ce livre faisait penser moins au classicisme achevé du dernier Mauriac dans *Un adolescent d'autrefois* (1969), qu'à une sorte de «maniérisme» complètement décalé par rapport à son époque, et même à la littérature française des trente dernières années. Fallait-il renoncer à chercher des influences, et se replier sur la critique immanente? C'est ce que j'ai fait dans un premier temps au cours de mon travail de thèse.

Toutefois, Mercanton n'a pas laissé qu'une œuvre romanesque. Il a consacré des essais critiques au XVII<sup>e</sup> siècle français, mais aussi à certains écrivains majeurs du XX<sup>e</sup>: Joyce et Thomas Mann, qu'il a d'ailleurs bien connus, et T.S.Eliot, Rilke ou Virginia Woolf. Or, ces auteurs appartiennent à ce que l'on pourrait appeler la modernité des années 10-20-30. Il serait étrange que l'œuvre romanesque se fût développée totalement indépendamment de ces références.

Je me suis rendu compte assez tôt que je ne pourrais pas traiter les romans de Mercanton séparément de l'œuvre critique. On retrouve dans les uns comme dans l'autre la même abondance de renvois intertextuels.

Mais c'est dans les romans que, de par l'essence du genre romanesque, le rapport à la tradition est mis à distance par la focalisation ou la voix rapportée. Une référence culturelle n'est pas la même, selon qu'elle sert d'argument d'autorité dans un discours argumentatif, philosophique ou critique, ou qu'elle émane du personnage focalisé ou du narrateur homodiégétique d'un roman. Dans le second cas, elle se trouve presque automatiquement relativisée. Les romans de Mercanton, particulièrement *L'Été des Sept-Dormants*, entretiennent au passé un rapport distancié souvent absent de l'œuvre critique, empreinte d'un respect presque sacralisant des auteurs étudiés.

Aussi conviendrait-il de situer Mercanton romancier dans la lignée d'un Thomas Mann et, au-delà, de la grande parodie des romans de chevalerie qu'est *Don Quichotte*, monument auquel il consacre d'ailleurs un essai critique<sup>6</sup>.

Ce fut un tournant dans mon travail, lorsque je découvris le lien entre les principales références culturelles qui parsèment *L'Été des Sept-Dormants*: les nombreuses citations du poète Stefan George, les allusions au

<sup>4</sup> *Œuvres complètes*, IV.

<sup>5</sup> *Œuvres complètes*, VI.

<sup>6</sup> «L'énigme de Don Quichotte» in *Œuvres complètes*, VIII, p. 9-22.

*Wandervogel*, mouvement de jeunesse du début du siècle en Allemagne, à Stifter, à la musique de Mahler et à celle de Berg, nous rapportent à la sensibilité fin-de-siècle en Allemagne et en Autriche. J'ai été amené à voir dans certains aspects du style de *L'Été des Sept-Dormants*, la parodie de ce que plusieurs critiques allemands appellent le *Jugendstil* littéraire, représenté par des poètes comme George, Hofmannsthal, le jeune Rilke, ou Dehmel<sup>7</sup>: parodie que l'on peut rapprocher de celle que fait Thomas Mann dans le récit *Tristan*. En outre, par certains éléments de son intrigue, le roman s'inscrit dans la tradition du «roman d'adolescence» si abondamment représenté au début de ce siècle dans les pays de langue allemande comme en France, et, plus largement, dans une problématique adolescente qui est aussi commune aux écrivains *Jugendstil* et aux mouvements de jeunesse<sup>8</sup>.

Or, dans *L'Été des Sept-Dormants*, ces références émaillent le propos d'un narrateur homodiégétique dont le lecteur apprend vite à se méfier. Son système de valeurs, son jugement, sa raison même, sont très clairement affectés par la passion qu'il porte à Maria Laach, une maîtresse femme exerçant une domination à la fois maternelle et ambiguë sur le milieu de jeunes garçons dont elle a la charge, et dont lui-même est un membre attardé. Le roman se déroule dans les années cinquante; le souvenir de la grande catastrophe mondiale apparaît très peu dans le récit intimiste et poétique que fait le narrateur. C'est tout juste s'il rapporte, d'un ton sceptique, les affinités que Maria Laach aurait eues avec le nazisme. D'une manière plus inquiétante encore, ses références culturelles, qui sont aussi celles de Maria, appartiennent toutes à l'avant-guerre, et, ne sont pas, pour certaines – que l'on songe à Stefan George – totalement sans rapport avec le mouvement nazi. Le narrateur n'est pas seulement attardé sur le plan de la croissance psychologique, il l'est aussi sur celui de la conscience historique, prisonnier de fantasmes régressifs dont on a pu constater les conséquences ultimes dans les camps de la mort.

D'où l'ironie de ce livre qui se présente comme une idylle et qui sombre périodiquement dans le récit d'une sorte de psychose collective (dont le personnage principal, Bruno, sera l'une des victimes), pour émerger à nouveau sous forme d'idylle. Mercanton écrit dans un de ses essais critiques: *L'Allemagne oscille toujours entre l'idylle et le crépuscule des dieux...* (XI, p.108) *L'Été des Sept-Dormants* est une sorte de développement sous forme romanesque de cette phrase, péremptoire s'il en fut.

<sup>7</sup> Voir notamment l'ouvrage collectif *Jugendstil*, Darmstadt, Hrsg. Jost Hermand, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971.

<sup>8</sup> Voir l'ouvrage très éclairant de John Neubauer, *The Fin-de-siècle Culture of Adolescence*, Yale University Press, New Haven & London, 1992.

On voit la profonde parenté du chef d'œuvre de Mercanton, réflexion sur l'esthétisme, la décadence et leur impact sur l'Histoire, avec les romans de Thomas Mann. De même que, dans *La montagne magique*, les germes de la première guerre mondiale sont présents *in vitro* dans ce laboratoire feutré qu'est le sanatorium de Davos; et que, dans *Docteur Faustus*, le déclin du compositeur expérimental Leverkühn renvoie de façon presque métaphorique au déclin de l'Allemagne en proie à une folie meurtrière; de même, dans *L'Été des Sept-Dormants*, la fausse idylle de Waldfried laisse deviner, en creux, la catastrophe mondiale qui vient de se dérouler. Dans ces ouvrages, l'occultation de l'Histoire est révélatrice de cette même Histoire. La fuite dans le rêve, l'idylle intemporelle ou l'esthétisme s'avèrent impossible.

Si Mercanton appartient à une modernité, c'est donc à une modernité à la Thomas Mann, l'auteur dont il s'est le plus inspiré, jusqu'au pastiche parfois. Avec Thomas Mann, on est loin d'un modernisme avant-gardiste misant totalement sur l'auto-fondation; on est loin aussi d'un relativisme historiciste qui juxtaposerait les références de différentes époques sans souci de leur valeur. Le souci de «faire monumental», de «faire classique», de construire un mythe pour le temps présent – le modèle étant là Wagner –, se traduit formellement par un respect des structures narratives héritées du naturalisme français et de Tolstoï, tout juste enrichies de digressions, et haussées au niveau de l'épopée, en particulier dans cette somme qu'est *Joseph et ses frères*; la «crise de l'identité»<sup>9</sup> caractéristique de la modernité ne se manifeste pas, chez Mann, par la fragmentarité et l'inachèvement (que l'on songe au chef-d'œuvre de Musil), mais par une volonté de renouer avec les «grandes formes», volonté qui trahit un projet typiquement humaniste de restauration des valeurs culturelles au-delà de la crise identitaire.

Chez Mann comme chez un Hofmannsthal<sup>10</sup> ou un T.S. Eliot, le rapport maintenu à la tradition correspond au désir de tenir compte, mieux que les avant-gardes, des deux termes impliqués dans la définition de l'art moderne selon Baudelaire: *La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable*<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> La notion de «crise de l'identité» en rapport avec la modernité fin-de-siècle est passée dans l'usage depuis l'ouvrage avant-coureur de Carl E. Schorske, *Fin-de-siècle Vienna. Politics and culture*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1979. En témoignage le livre plus récent de Jacques Le Rider, *Modernité viennoise et crises de l'identité*, Paris, Presses universitaires de France, 1990.

<sup>10</sup> Voir Jacques Le Rider, *Hugo von Hofmannsthal. Historicisme et modernité*, Paris, PUF, 1995. Après la crise de la parole poétique décrite dans la *Lettre à Lord Chandos*, l'œuvre, théâtrale notamment, de Hofmannsthal s'est édifiée dans le souci de réconcilier modernisme et tradition.

<sup>11</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1976, t.2, p. 696.

Apparemment, Mercanton s'inspire, dans son écriture romanesque, de l'œuvre de Thomas Mann, dont il hérite la propension pour les grandes formes achevées; et dans sa conception de la culture, notamment sa critique du provincialisme dans le temps et dans l'espace<sup>12</sup>, il se situe dans la droite ligne de T.S. Eliot. Il s'inscrirait dans le sillage d'une sorte de «classicisme moderne». Ce serait un classicisme au second degré: de la même manière que les références classiques conféraient une sorte de légitimité universelle aux projets modernistes de Mann, d'Eliot ou même de Joyce, ces derniers sont les classiques modernes qui confèrent à leur tour une légitimité à l'œuvre mercantonienne.

Un tel «classicisme moderne» court le risque de devenir une sorte d'académisme, où le souci d'ancrage dans une tradition – fût-ce celle d'une certaine modernité –, étouffe l'innovation. Et, depuis la fin du dix-neuvième siècle, l'académisme frôle dangereusement le kitsch, du moins une certaine forme élitaire de kitsch; la peinture de style pompier en est un exemple frappant. Matei Calinescu a montré que, durant tout le XX<sup>e</sup> siècle, les procédés de l'avant-garde d'hier sont susceptibles d'être récupérés par le kitsch d'aujourd'hui, et qu'à son tour le kitsch d'hier nourrit l'avant-garde subversive d'aujourd'hui, dans une dialectique dont il est presque impossible de déceler les différents moments<sup>13</sup>. Il y a kitsch, pourrait-on dire, dès que se distend le rapport ironique à la culture d'hier et que celle-ci devient une fuite hédoniste hors de la modernité. Les ouvrages de Thomas Mann maintiennent puissamment ce rapport alors que ceux de Mercanton ne l'ont presque plus, du simple fait qu'une ironie imitée se détruit elle-même. Parodie de la parodie de l'esthétique fin-de-siècle, l'écriture mercantonienne tend à ne plus être parodique du tout. Certaine complaisance au fil des pages de *L'Été des Sept-Dormants*, le fait que le narrateur est en partie un double de l'auteur, ces éléments laissent entendre qu'il s'agit moins ici d'ironie que de nostalgie rétrospective. Dans sa dernière œuvre romanesque, Mercanton se penche sur les influences qui l'ont marqué en début de carrière, dans les années 30, à l'époque où il consacrait sa thèse à Barrès et s'inspirait, je crois, de D'Annunzio dans ses premières œuvres narratives.

La catégorie «classicisme moderne» s'avère insuffisante pour rendre compte de l'œuvre de Mercanton. La critique immanente doit momentanément reprendre le relai pour déterminer ce qui motive la réutilisation de la culture du passé.

<sup>12</sup> Voir «Provincialisme et culture», «Provincialisme dans le temps, provincialisme dans l'espace» in *Œuvres complètes*, XI, pp. 21-52.

<sup>13</sup> Matei Calinescu, *Five faces of modernity: modernism, avant-garde, decadence, kitsch, postmodernism*. Durham, Duke University Press, 1987, p. 254.

Or, on constate que le thème qui traverse toute l'œuvre est celui du deuil: deuil d'être chers – et, ici, la critique biographique est peut-être utile – mais aussi deuil d'un passé historique – et c'est alors la critique intertextuelle et l'histoire littéraire qui sont à nouveau indispensables. Le thème du deuil, présent à tant de niveaux, est véritablement l'élément autofondateur qui sauve l'œuvre de l'académisme ou du kitsch, même s'il la situe dans une rétrospection plutôt que dans un projet avant-gardiste. Plutôt que comme un monument achevé à la Thomas Mann, *L'Eté des Sept-Dormants* se présente en réalité comme le récit d'un deuil impossible, reflétant une maîtrise toujours moins grande sur l'écriture remémoratrice, une sorte de mémoire ou de journal intime travaillé par l'inachèvement.

La nostalgie d'une époque pour une autre qui lui est antérieure – que ce soit pour le Romantisme, la Belle Epoque, les Années Folles ou les Sixties – n'est souvent que nostalgie d'une nostalgie, répétition, au sens psychanalytique du terme, du mal de vivre propre à ce passé. Que l'on pense au succès de l'exposition «Vienne, 1880-1938. L'apocalypse joyeuse» au Centre Pompidou en 1986<sup>14</sup>. *L'apocalypse est joyeuse*, c'est-à-dire source de jouissance consommable. La rétrospection multipliée dans une démarche régressive de fuite de la modernité est une des constantes de cette même modernité, et joue en plein dans un phénomène comme le kitsch. L'œuvre de Mercanton participe à cette démarche, en tant qu'elle s'inscrit d'une manière décalée dans le sillage du *Jugendstil* et de la littérature fin de siècle, et constitue un prolongement, un redoublement, de leur mal de vivre.

C'est à partir du romantisme que ce qu'on pourrait appeler «le deuil métaphysique» est devenu partie intégrante du discours culturel. Comme le montre Matei Calinescu<sup>15</sup>, les romantiques avaient conscience de vivre à la fin de l'ère chrétienne, d'où le mythe paradoxal, développé de Richter à Nietzsche en passant par Vigny et Nerval, de «la mort de Dieu». La «mort de Dieu» constitue le présupposé des quêtes métaphysiques ou utopiennes multiples qui jalonnent le dix-neuvième siècle. Chez Chateaubriand, auteur inaugural dans cette perspective, la notion de «vague des passions» scelle le rapport entre l'état mélancolique de l'individu, et

<sup>14</sup> *Henri Meschonnic se moquait récemment de «l'opération 'apocalypse joyeuse' montée par les organisateurs de l'exposition «Vienne 1880-1938» du centre Pompidou (...) Notre fin de siècle se complait, dit Henri Meschonnic, à présenter la modernité viennoise comme une époque dominée par la décadence et par la prémonition des «derniers jours de l'humanité» (...). Tout cela trahirait une attirance morbide pour la décrépitude et le déclin. (J. Le Rider, *Modernité viennoise et crises de l'identité*, p. 354).*

<sup>15</sup> *Op. cit.*, pp. 60-62.

un certain moment de l'histoire de la civilisation<sup>16</sup>. On retrouvera dans la littérature fin-de-siècle les thèmes romantiques, usés à la corde, mais exacerbés par un sentiment accru de la décadence<sup>17</sup>.

Si je mentionne ici la problématique religieuse, c'est qu'elle est centrale chez Mercanton. Déjà sa thèse sur Barrès, héritier de Chateaubriand à maints égards, portait le titre *Poésie et religion chez Maurice Barrès* et comportait une interrogation sur le rapport ambivalent de l'auteur lorrain au catholicisme. Puis, de Thomas «l'incrédule» au Bruno de *L'Été*, les personnages des romans de Mercanton sont habités aussi bien par une attirance esthétique pour la religion catholique que par un sentiment douloureux de l'absence de Dieu.

Comme l'a bien vu Octavio Paz<sup>18</sup>, les rapports traditionnels entre la religion et l'irréligion se trouvèrent inversés à partir des Romantiques: la religion fut réduite à n'être qu'une *religiosité*, esthétique et vidée de substance, comme on le voit dans *Le Génie du christianisme*; l'irréligion, elle, se vit porteuse de tout le poids métaphysique des dogmes en déroute. Gilles Revaz a relevé la coexistence de ces deux tendances chez Mercanton – catholicisme baroque à la Chateaubriand, et quête pascalienne, kierkegaardienne ou unamunienne, existentielle, du «dieu caché».

En conclusion, malgré ce que pourrait laisser croire son œuvre critique, l'entreprise romanesque de Mercanton ne se rattache qu'en surface à un «classicisme moderne» à la Thomas Mann. Elle est minée de l'intérieur par le mal que, en bonne œuvre classique, elle serait censée exorciser en le représentant: la tradition romantique et son avatar, le sentiment fin-de-siècle.

Pour terminer sur un constat de méthodologie: comme on a pu s'en rendre compte, le va-et-vient entre critique immanente et critique basée sur l'histoire littéraire est pour moi fondamental. La critique immanente seule est incapable de déceler l'essentiel de l'œuvre, faute d'une confrontation différentielle avec d'autres; et la critique fondée sur l'histoire littéraire seule perd le caractère spécifique de l'œuvre. Cela vaut aussi pour l'œuvre de ce siècle: la modernité a beau être *conscience du présent comme présent*, elle est aussi, dans certaines de ses manifestations, hantée par le passé ou par l'utopie.

<sup>16</sup> Cette notion fait l'objet d'un développement particulier au chapitre IX, Livre troisième, seconde partie du *Génie du christianisme*, in François-René de Chateaubriand, *Essai sur les révolutions. Génie du christianisme*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 714-716.

<sup>17</sup> Sur le rapport entre romantisme et décadence, voir l'ouvrage célèbre de Mario Praz, *La chair, la mort et le diable. Le romantisme noir*, Paris, Denoël, 1977.

<sup>18</sup> Cité in Calinescu, p. 61.