

Conrad Ferdinand Meyer et le monde latin

Autor(en): **Harcourt, Robert de**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Neue Schweizer Rundschau**

Band (Jahr): **3 (1935-1936)**

Heft 11

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-759280>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Conrad Ferdinand Meyer et le monde latin

par Robert d'Harcourt

*Conférence organisée à Zurich le 16 janvier par les
Amis de la culture française*

Il n'est sans doute pas de manière plus inconvenante de la part d'un conférencier d'entrer dans son sujet que de commencer par parler de lui-même. Cette faute grave — et doublement grave puisqu'elle est pleinement consciente — je vais la commettre aujourd'hui devant vous. J'ai besoin de toute votre indulgence pour espérer l'absolution.

Venir parler à des Zurichois de C. F. Meyer, venir leur parler dans leur ville du grand homme non seulement de leur pays mais de leurs murs, grande audace en vérité! Mais en même temps pour moi singulier sentiment d'émotion et de douceur! Ville et sujet me remettent au cœur même de ma jeunesse. Comment s'effaceraient-elles jamais de mon souvenir ces années 1908—1909 où, dans ma chambrette d'étudiant, je travaillais de tout mon cœur à l'étude sur Meyer qui devait devenir une grosse thèse de plus de 500 pages. Passé de 30 années — grande *mortalis aevi spatium!* «Profond lac d'oubli» disait M. Eugène de Vogué. Et cependant, elles me paraissent d'hier mes courses presque quotidiennes à Kilchberg, mes pieuses visites à la villa du poète où l'incomparable obligeance de Mlle. Camilla Meyer confiait à ma mémoire de précieux renseignements vécus et remettait entre mes mains d'incalculables documents écrits, encore inédits à l'époque. Un singulier mirage, une sorte d'hallucination du souvenir mêle dans ma pensée les visions du poète et mes propres impressions de naguère. A travers les vers de C. F. Meyer, c'est toute ma jeunesse qui se lève et chante en moi de nouveau. Je revois votre lac et je revis son âme. Ses aspects d'été et d'éternelle adolescence reprennent leur couleur. Il me semble que j'ai encore sous mon regard comme jadis les clairs ébats des jeunes corps dans l'eau fraîche:

Im Porte badet junge Brut
Mit Hader oder Lustgeschrei.
Und Kinder schwimmen leuchtend weiß
Im Gitter deines Blätterwerks,
Schwarzschantende Kastanie.

Le réveil de l'onde au printemps, l'allégresse du lac, la course des voiles blanches, la chanson imprécise et charmante de l'eau, de la jeunesse et de l'espoir:

Ein Segel zieht auf wunderkühlen Pfaden,
In Flutendunkel spiegelt sich der Tag.
Was hat die Barke dort für mich geladen?

Mais je sens que j'abuse. Si douces que soient pour moi ces évocations, je ne veux pas me laisser gagner et entraîner par elles. Après le court salut à un passé qui conserve toute sa force de charme dans mon souvenir, permettez, Mesdames et Messieurs, que j'entre maintenant fermement dans mon sujet.

*

Je me suis proposé de vous parler de l'influence latine dans l'œuvre et la personnalité de C. F. Meyer. Déjà circonscrit de la sorte, le thème reste vaste. Je ne puis, dans une heure de causerie, avoir d'autre ambition que de dessiner devant vous certaines lignes de faite, faire apparaître certains profils. Je commencerai, si vous le voulez bien, par les deux séjours de C. F. Meyer en France et en Italie, par ses deux contacts matériels avec l'âme romane; puis je tâcherai de tirer des conclusions générales.

Meyer met pour la première fois à 32 ans le pied sur le pavé de Paris. Ce voyage est dans sa vie un grand événement. Un événement qui n'a pas été sans déchaîner de bien cruelles angoisses dans le cœur maternel de Mme. Meyer. Elle craint pour son Conrad qui n'a jamais jusqu'ici franchi les limites paisibles de l'horizon helvétique les dangereux pouvoirs de séduction de la Weltpadt. Ce voyage tant redouté ne devait être que bienfaisant. Nous possédons de la main de Meyer et adressée à sa grande confidente, à sa sœur Betsy, une série de lettres parisiennes, psychologiquement très précieuses, dont je vais me permettre de placer sous vos yeux quelques passages significatifs.

La première réaction de Meyer devant le spectacle de la vie française est une vertueuse horreur de janséniste:

«L'intérêt éclate ici partout de façon si ouverte, si naïve, que quelquefois il force le rire. Point de fard: tout s'étale au grand jour. Les Françaises! Que Dieu en garde et en préserve tout honnête homme, je ne dis que cela! Il est vrai que le père Félix tonne à Notre Dame contre la crinoline, le jeu à la Bourse et tous les autres vices; mais le pis, c'est que les Français rient de tout, de leur propre corruption comme du père Félix. Aux devantures s'étalent la pire légèreté, la plus épouvantable indécence à côté d'objets pieux.

On dit quelquefois que les Italiens ne valent rien, mais que les Italiennes sont honnêtes; ici la proposition me paraît renversée; les Français ne sont pas si mauvais que cela, mais les Françaises, à en juger par le théâtre et les promenades publiques, me répugnent avec leur rire sans cœur, et la légèreté avec laquelle elles exhibent tout. Toute cette coquetterie n'empêche point qu'on lise dans leurs yeux en coulisse le calcul le plus abject et le plus glacé. Des vipères!»

En même temps, le réalisme de la vie latine exerce sur un esprit qui s'est trop perdu dans les brumes du rêve intérieur une sorte d'effet curatif.

«22 mars 1857. — Ce que Paris a de bon, c'est qu'il écarte toute rêvasserie. Tout ce bruit, toute cette presse obligent la vie intérieure à se taire; on vaque à ses affaires, on boit et mange et n'est proprement ni heureux ni malheureux, car on n'entend plus le son de sa voix, ni, à plus forte raison, le son de son cœur. Il n'y a ici qu'un Dieu: l'argent, le succès.

«Je m'égare vraiment en divagations; mais à Paris, on est vite guéri; il me suffit d'aller prendre mon dîner dans mon restaurant. Un seul regard jeté sur ces physionomies d'hommes si foncièrement intelligentes à la fois et légères, sur les yeux rusés et intéressés, les petites dents voraces des Parisiennes, m'enseignera que la poésie a vraiment appareillé pour d'autres cieux».

Ses remarques sur l'École Française du Louvre sont intéressantes:

«De beaux corps bien proportionnés, des gestes académiques, souvent gracieux, mais point de valeur et, ce qui est pis, point de noblesse, et tout si théâtral; pas de vie, du moins pas de vie intérieure. Je trouve davantage chez le Poussin et ai l'intention de l'étudier; il est contemporain de Corneille. Je laisse de côté leurs Watteaus et leurs Vernets: des animaux, des amourettes, des Arabes, des batailles, des chasses, voilà les sujets préférés de ces natures pratiques: rien de haut, de saint».

Après tant de critique et de blâme, Paris lui arrache cependant ces curieux aveux d'une sensibilité comme conquise malgré elle:

«Ce sont tout de même choses bien différentes de vivre chez nos braves Allemands ou bien ici, où tous les jours on se sent plus captivé par les trésors de l'art et les monuments de l'histoire, car tout ici est de l'histoire».

«Je ne sais trop vraiment ce que je deviendrai quand il me faudra me passer de la vue de mon cher Panthéon et de mon tour matinal dans la verdure du Luxembourg. Ce Paris est un magicien. On s'habitue ici à tout ce qui fait la grandeur et la grâce de la vie...»

Prenons un peu de recul pour juger les passages que nous venons de lire. Il semble que nous puissions sans arbitraire en faire sortir des conclusions intéressantes.

La première impression, nous l'avons dit, est sur le plan moral une sorte de recul spontané.

Ce Janséniste absolu frémit, nous venons de le voir, de la plus sincère indignation devant le spectacle de la vie française, de son insouciance, de sa légèreté. Plein d'horreur et de révolte, il stigmatise durement ce qu'il appelle «l'épouvantable indécence des vitrines». Ce sont ses propres impressions de jeune homme qu'il utilisera plus tard, dans «l'Amulette», en décrivant son héros le jeune Schadau débarquant sur le pavé de Paris. Toutefois, remarquons-le tout de suite, l'existence parisienne, en même temps qu'elle le choque, lui est bien-faisante. Le réalisme, le positivisme français arrache notre jeune rêveur aux périls du romantisme en même temps qu'aux dangers de la méditation et du dialogue intérieur. Il y a là dans toute la force du terme une cure de l'esprit. Il écrit lui-même qu'à Paris il s'est bien vite senti «guéri de l'idéal, et ce terme de guéri «*k u r i e r t*» est intéressant dans sa bouche. «Pratique», c'est le terme qui revient constamment sous sa plume, que l'objet d'appréciation soit le type d'homme d'affaires de la Bourse ou le peintre français dont les toiles, au Louvre, ne savent présenter que «des chasses, des amourettes ou des batailles», mais jamais rien de véritablement «haut ou saint».

Meyer, dans son premier contact avec l'élément spécifique latin, reçoit un choc de sensibilité très fort, riche de conséquences ultérieures et de prolongements intérieurs. Il porte sur la culture romane un jugement d'ensemble qui dans sa sévérité ne manque pas d'acuité. Les traits essentiels de la physionomie du Latin sont dès à présent nets et clairs dans son esprit: tempérament pratique et sensuel, sens de

la douceur de vivre, influence partout saisissable et partout sous-jacente du passé historique.

Il y a, au fond de l'attitude de Meyer dans son premier contact avec Paris, une dualité essentielle, faite à égales parties de blâme et d'admiration, de raidissement et d'involontaire séduction. Après avoir vertueusement vitupéré «l'affreuse légèreté des Français» ainsi que leur «sensualité qu'il ne comprend pas», ne l'entendons-nous pas s'écrier: «ce Paris est un magicien»? Le charme latin, la finesse latine opèrent en dépit de toutes ses résistances et lui font sentir, par contraste, tout ce qui, singulièrement sur le plan esthétique, manque aux «braves Allemands» (*d e n w a c k e r e n D e u t s c h e n*).

On pourrait caractériser avec assez de justesse l'attitude de Meyer devant le Latin par un mouvement de pendule, une sorte d'oscillation essentielle faite d'attraction sur le plan esthétique et de répulsion sur le plan moral. Conflits et luttes qui se poursuivront jusqu'au moment où, dans la personnalité de Meyer, le débat sera tranche par une victoire décisive de la conception plastique et esthétique de la vie sur l'esprit moralisateur.

L'un des points qui frappent le plus Meyer dans sa première rencontre avec le monde de sensibilité française, c'est le classicisme de notre art, son caractère de symétrie et d'ordonnance. Il note les «belles proportions des Tuileries avec leurs fontaines et l'Arc de Triomphe dans le fond», ainsi que la «grâce académique du geste» chez les peintres du Louvre. Ne croyons pas cependant que ce jugement comporte seulement l'admiration. Ici encore, nous retrouvons le partage intérieur, l'attitude d'oscillation que nous observions plus haut. En même temps que le goût de la symétrie et le sens architectonique, Meyer note chez le Français «la froideur théâtrale des attitudes». Il se refuse à reconnaître à l'école française, qu'il s'agisse de peinture ou d'architecture, «la vie intérieure» et ce qu'il appelle «la noblesse», ce dernier terme étant entendu non pas dans son sens extérieur d'attitude, mais dans son sens interne d'approfondissement moral. Et cependant, dès à présent, par une contradiction manifeste, nous voyons son admiration se porter particulièrement vers les deux artistes qui incarnent peut-être le mieux, en même temps qu'une certaine froideur classique, l'ordonnance latine et le dessin français: Nicolas Poussin et Dominique Ingres. Il est permis de penser que l'influence de deux artistes, particulièrement représentatifs du génie français, ne sera pas perdue pour l'écrivain dont l'originalité distinc-

tive au milieu des poètes allemands, est précisément la pureté du trait et l'académisme des attitudes.

Jamais, dans sa pensée, Meyer ne séparera chez le Latin culture et symétrie. Aussi bien dans son geste physique que dans son art, le Latin reste à ses yeux essentiellement architectonique. Les séjours en Italie nous permettront de constater à quel point cette conception est ancré en lui. Plus tard, nous le verrons admirer chez Racine «la pureté de la ligne» et les «trois unités», tout ce qui, en élaguant l'œuvre d'art et en l'émondant, la purifie. Nous le verrons admirer le principe de grandeur contenu dans l'idée de limite. Chez presque tous les héros de ses nouvelles, qu'il s'agisse de Pogge, l'humaniste, de Pescara, l'homme de guerre, du Connétable de Bourbon, nous retrouverons cette élégance composée et souveraine du geste, ce classicisme spontané des attitudes extérieures qui confèrent au Latin la distinction, au sens double du mot, au sens d'élégance et au sens de caractéristique spécifique au milieu des autres races du monde.

C'est ici le lieu de se poser une question et de s'interroger sur le degré d'influence exercé sur C. F. Meyer, non plus seulement par le génie latin mais par l'esprit français considéré dans la l a n g u e. Une parole intéressante de l'écrivain dans une lettre adressée à son amie Louise von François nous fournit une indication assez précieuse: «N'oubliez pas que pendant dix années de ma vie, de vingt cinq à trente cinq ans, j'ai été Français». Ce témoignage est complété par ces lignes écrites en 1890 à Bovet, l'un des correspondants de Meyer, auquel il livra le plus de sa personnalité intime: «Sachez que tout en étant un semblant d'auteur allemand, j'ai conservé toute ma sympathie pour la littérature française. Je suis abonné au «T e m p s » et je sirote «La Revue des Deux Mondes».

Il serait aisé — mais ces recherches de philologie sont hors de notre sujet ce soir — il serait aisé de trouver dans un certain nombre de gallicismes parsemés dans l'œuvre de l'écrivain, la preuve d'une survivance profonde et inconsciente du génie de la langue française. Il a écrit à ce sujet à l'un de ses correspondants, dans un de ces accès de franchise où, involontairement, on dépasse sa pensée: «Es wäre möglich, daß mein Ohr feiner ist für das Französische als für das Deutsche, geschulter jedenfalls».

Médicalement parlant, la netteté de contour, la précision limpide de la langue française, exercent la plus saine influence sur un esprit qui a une tendance à s'évaporer, à se dissoudre dans l'impalpable.

Betsy Meyer nous vante en termes formels l'heureux effet sur son frère des «scharfen Umrisse» de l'idiome français. Quant au témoignage de Charles Vulliemin (Bibl. univ. 1899) il est, s'il est possible, plus positif encore. «C'est la clarté, la précision de la langue française qui le fit sortir d'un certain vague mélancolique et pessimiste auquel il aimait à se laisser aller».

Il a lu de très près et aimé les Provinciales de Pascal, et le Port Royal de Ste Beuve. Mérimée a été son maître, et ici, nous touchons une question dont l'importance débordé infiniment celle d'une simple fréquentation littéraire.

C. F. Meyer a non seulement emprunté à la «Chronique de Charles IX» les articulations essentielles de sa première nouvelle «l'Amulette», mais il a puisé dans Mérimée — et ceci est capital — les articles constitutifs de sa doctrine esthétique. Nous voulons parler de la conception plastique de la nouvelle, de la vue par le dehors, de l'illustration constante, continue, méthodique de l'état d'âme par le geste.

Mais n'anticipons point.

*

Après la Suisse française, après Paris, Meyer connut l'Italie. Et ce fut, ainsi qu'il était juste, du berceau même du génie latin qu'il reçut le choc décisif de la grâce. Ce fut sur le sol romain que son tempérament d'artiste reçut la révélation, prit son orientation définitive. A deux reprises, en 1858 et en 1872, et chaque fois avec plus de fruit, à Rome d'abord, à Venise ensuite, l'Italie donnera à ce Janséniste qui l'aborde avec trop de sécheresse dans l'âme, l'enseignement éternel, magnifique et serein de ses marbres, de sa couleur, de son ciel. A cet esprit qui croit trop encore aux seules valeurs intérieures elle accorde l'épanouissement de la sensibilité sans lequel il n'est point d'artiste. Elle dresse autour de ce Janséniste enfermé dans son monde intérieur tout un peuple innombrable de statues et de formes animées. Celui qu'elle accueille apprend d'elle qu'il n'existe point d'art sans la projection dans le dehors, dans le sensible, de l'émotion esthétique. Au dogme romantique de l'indétermination musicale se substitue l'évangile plastique des contours nets, des profils arrêtés. Novalis est détrôné par l'Arioste.

Meyer, sur le sol italien, conçoit pour la première fois l'utilité des limites et qu'il n'existe de Beauté profonde que hiérarchisée. Il

s'initie à la grandeur de l'ordonnance, de la symétrie. Il retrouve dans le geste des fils d'Italie qu'il a l'occasion de coudoyer dans ses promenades de tous les jours, la même pureté de ligne, le même classicisme dans le profil des temples. Il est frappé de l'éloquence en même temps que de la noblesse de la mimique latine, de la capacité expressive enfermée dans le geste latin. Il écrit à un ami (Calmborg) de Venise, le 21 décembre 1871: «Le geste italien est incomparablement expressif . . . sur le sourire et le rire italien il y aurait tout un chapitre à écrire: c'est un véritable épanouissement de la vie intérieure» (ein Aufglänzen der Seele).

Voilà bien un des plus décisifs résultats du contact de Meyer avec le sol latin! La remarque du touriste passera dans le credo artistique du poète: pas de psychologie abstraite, mais partout affleurement visible de la pensée; en matière d'art, le vêtement extérieur des idées est seul utilisable.

Sur l'affermissement définitif de son Credo d'art après le contact avec l'Italie et après la lecture de Vischer et de Jac. Burckhardt qui vient éclairer, préciser et féconder l'impression personnelle, rien ne vaut la netteté de son propre témoignage! Voici comment il s'est exprimé devant un jeune littérateur Fritz Kögel qui venait l'interviewer: «Ce que je dois au Latin, c'est le sens du mouvement, du geste. Ce m'est devenu un besoin, un besoin impérieux, de tout projeter dans l'extérieur, dans le dehors, de tout rendre visible, jusque dans la langue, dans l'accent. Ce besoin est poussé chez moi presque jusqu'à la manie, jusqu'au pédantisme. Ce sont là des influences non spécifiquement françaises, mais romanes: l'Italie y a plus de part que la France». (Was ich vom Romanischen bekommen habe ist der Sinn für die Gebärde, Geste. Es ist mir nicht zu entbehrendes Bedürfnis geworden, alles nach außen hin, schaubar, sichtbar zu gestalten, auch in der Sprache.)

Devant sa sœur Betsy, Meyer revient sur les mêmes principes «Toute idée doit être revêtue d'un beau corps . . . Dans la poésie, chaque pensée doit se mouvoir en forme visible. L'artiste doit éliminer jusqu'au dernier résidu de raisonnement, de notation abstraite. Tout doit être mouvement et beauté . . . le Poète ne doit pas dire les choses, mais les montrer».

L'œuvre de l'écrivain sera l'application de ces principes. Elle nous montrera l'élimination de toute psychologie qui ne se condenserait

point, ne s'absorberait pas tout entière dans un signe objectif, qui, de sa nature, serait condamnée à rester intérieure et laisserait de ces «résidus de raisonnement» que l'artiste réprouve.

Le résultat sera une qualité plastique et visuelle générale manifestement supérieure à la qualité plastique moyenne des artistes allemands. La langue du «Saint», des «Noces du Moine» dresse autour de nous une surprenante quantité de formes matérielles et visibles; par sa richesse d'images concrètes, elle nous donne en quelque sorte la sensation physique du palpable; la prose de Meyer nous fait pénétrer dans un atelier de statuaire. Cet art réalise la difficile gageure de ne point rompre le fil qui nous attache à la réalité des choses; il nous fait constamment «voir»; nous restons emprisonnés dans le monde solide de la matière; il en résulte à la lecture une sorte de sécurité, de satisfaction physique.

Il suffit d'évoquer, en un bref éclair, devant sa mémoire, les nouvelles de Meyer de l'époque de la Renaissance pour constater avec quelle fidélité l'auteur a appliqué dans son œuvre ces articles essentiels de sa doctrine esthétique. Pensons un instant à Pogge, à Ascanio, à Astorre, à la suave Antiope, à Pescara, à Vittoria Colonna, à Morone, à Angela Borgia, à Don Giulio, au Cardinal Hippolyte: aussitôt surgissent en foule éclatante, à l'appel de notre souvenir des attitudes, des gestes et des profils nets; chacune de ces silhouettes s'est gravée d'ineffaçable manière dans notre mémoire visuelle en raison même de son intensité plastique. Chacune d'entre elles réalise l'idéal de ces «images palpables» (plastisch greifbare Gestalten) dont Meyer parlait à un de ses correspondants (Hermann Friederichs) et qui selon lui étaient la condition même de la nouvelle aussi bien que du lyrisme.

*

Serrons un peu le problème: essayons de préciser les résultats de l'influence romane en les répartissant sous un certain nombre de rubriques.

a) Meyer reçoit premièrement du Latin «la conception plastique de la vie». Nous nous servons ici des propres termes de Friedrich Th. Vischer dans ces «Kritische Gänge» qui après avoir été pour notre poète un chemin de Damas devinrent son bréviaire esthétique. «Die plastische Weltauffassung», c'est-à-dire la vie envisagée essentiellement à travers la beauté des formes, voilà la doctrine que Vischer

oppose à un art exclusivement fondé sur l'exploitation des valeurs intérieures, riche de pensée, mais pauvre d'éléments sensibles («eine sinnlich arme Innerlichkeit»).

b) Meyer apprend, en second lieu, du Latin le réalisme, le positivisme dans la conception de la vie, cette «Tatsächlichkeit» dans laquelle Betsy sa sœur aperçoit le fruit essentiel de la lecture de Jacob Burckhardt. Que faut-il entendre par là? L'élimination de la méditation, de l'état d'âme, du «grübeln» germanique, au profit de la réalisation concrète et immédiate; la vie envisagée exclusivement sur le plan des faits, et non sur celui des mobiles; l'acte considéré dans son aboutissement et non dans sa préparation; la résultante partout substituée à la cause. C'est là que doit être cherchée la raison des sympathies profondes de Meyer pour tous les grands réalisateurs latins, pour le capitaine Pescara, «ein Bewohner der Wirklichkeit», pour un Machiavel, pour un Benvenuto Cellini dont il a relu, de son propre aveu, les Mémoires plus de 50 fois.

La joie que lui donne une vie comme celle de Cellini toute tissée d'exploits, toute brillante de coups d'épée, est telle qu'elle exclut tout critère d'ordre moral. Cet homme «d'indomptable énergie» qui «peut et ose tout» est avant tout un réalisateur. Rappelons-nous dans les mémoires de Benvenuto le récit de son évasion du château Saint-Ange par exemple. Il ne se perd pas «en analyses de son moi» et c'est précisément cette absence de subjectivisme psychologique que Meyer goûte en ses Mémoires. Il a la joie de n'y voir que des faits, de la vie en action, en mouvement. La cruauté de ces récits ne lui déplait qu'à moitié: cette cruauté, cette sécheresse d'âme latines constituent pour son tempérament germain un problème déconcertant mais attirant. «Les hommes de la Renaissance sont antipathiques au sentimentalisme allemand» écrira-t-il à Haessel; mais lui ne partage pas cette antipathie: «Je me sens à mon aise parmi ces coquins».

L'énergie et la cruauté — les deux caractéristiques de la personnalité de Cellini — sont incomplètes si l'on n'y ajoute la gaîté. Une joie puissante, directe, se dégage des Mémoires de Benvenuto, cette gaîté animale qui est inséparable de l'exercice intense de la vie. Vigueur, cruauté, gaîté, réduction au minimum de la vie intérieure et sentimentale — quelle œuvre peut se présenter au regard de Meyer sous des dehors plus séduisants de santé?

Comment Meyer, caractérisera-t-il ses héros favoris? Un Pescara, une Angela Borgia, un Frédéric II? Toujours sous ces aspects essen-

tiels de positivisme, de réalisme intellectuel. Pescara est «un habitant de la réalité, un enfant de la lumière» (ein Bewohner der Wirklichkeit, ein Kind der Helle). Angelia Borgia est «la jeune fille italienne qui s'empare sans hésitation de toutes les réalités» (ein italienisches Mädchen, das alles, was Wirklichkeit besitzt, unbefangen angreift und durchlebt). Même dans le domaine moral il y a priorité du cerveau sur la sensibilité. Relisons ce que Meyer écrit de Lucrèce Borgia: Nur ihr Verstand, und der war groß, überzeugte sie . . . von der nicht empfundenen Verdammnis ihres Daseins». Lucrèce ne sent pas le mal, elle le comprend.

Les termes de «hell, klar» reviennent constamment sous la plume de Meyer à propos de la fille l'Alexandre VI: l'amoralisme de la renaissance ne lui apparaît pas sombre mais producteur de clarté . . . Le cynisme serein des «condottiere» ne donne à notre ancien Janséniste aucun malaise. Il s'épanouit et se dilate dans la compagnie de ces beaux «bandits» de la renaissance. Nous connaissons son admiration pour le génie sans scrupule de Machiavel, le grand maître du réalisme politique.

«Was meinst du, Freund, von diesem Mann?
Ich stell ihn allen obenan:
In dem Gewirk der Dinge fand
Er die Entwicklung und das Band».

La «rutilance sensuelle» (das Sinnlich-Blendende) voilà aux yeux de Meyer une des premières conditions de l'art. Que loue-t-il surtout dans un de ses maîtres préférés, l'Arioste: «la limpidité sensuelle» (die sinnliche Heiterkeit). Karl Spitteler trouvait dans «les Noces du Moine» l'étingcellement de lumière du Véronèse».

*

L'influence latine n'a pas seulement été fécondante pour l'artiste. Elle a été bienfaisante pour l'homme. Meyer y a trouvé un des éléments les plus actifs de son retour à la santé. Et c'est ici un point sur lequel vous me permettrez d'insister. Meyer n'a pas seulement emprunté aux Latins un Credo esthétique mais encore une thérapeutique de la sensibilité. La conception plastique s'oppose à la conception douloureuse de la vie. Toute émotion projetée dans le geste, extériorisée par l'art, dont c'est toute la fonction de la revêtir «d'un

beau corps», perd sa faculté d'ébranlement, sa puissance de désagrégation. Il faut la tirer de cette «profondeur informulée», de cette «gestaltlose Tiefe» dont il est parlé dans «Angela Borgia» et qui constitue l'essence même de son principe toxique, l'arracher au dangereux clair-obscur de l'Inconscient et l'amener au plein jour de la réalisation artistique sous le ciseau du sculpteur ou la plume du poète. Cette souveraine mission libératrice et pacificatrice de la Forme, Meyer l'a incomparablement chantée dans «Michel Ange et ses statues».

Ihr stellt des Leids Gebärde dar,
Ihr meine Kinder ohne Leid!

.
Was martert die lebend'ge Brust,
Beseligt und ergötzt, im Stein.

Cette même idée qui est chère à Meyer, nous la retrouvons dans «Angela Borgia», dans ce tableau de l'Arioste qui s'applique à notre poète avec trop de saisissante justesse pour qu'en le traçant il n'ait pas songé à lui-même: «Tout ce qu'il pensait et sentait, tout ce qui l'effrayait et le saisissait, se muait, grâce à la force plastique de son esprit en objet et en spectacle et perdait ainsi sa dureté et sa puissance d'action sur son âme».

Il y aurait toute une attachante étude à faire sur les passages de l'œuvre de C. F. Meyer, relatifs à l'auteur du «Roland Furieux». Son attitude à l'endroit de l'Arioste résume, avec une parfaite netteté et de la manière la plus commode pour nous, l'ensemble de sa position à l'égard de l'élément latin en général. De quoi lui est-il essentiellement reconnaissant? d'avoir fait affleurer la vie morale de l'homme à la surface, à cette «surface ensoleillée des choses» (sonnige Oberfläche der Dinge) créatrice de sérénité. C'est la surface de la vie qui en détient les éléments de santé, et ce sont ses profondeurs qui en recèlent les poisons. La plante humaine vit plus par sa fleur que par sa racine. Le domaine du trouble, de l'inexploré, de l'indistinct, doit, pour notre plus grand bénéfice, être éliminé au profit des manifestations lumineuses du dehors. La profondeur insondable, génératrice de vertige, de la vie intérieure, voilà pour l'Allemand la grande tentation et en même temps le grand danger! Hutten s'écrie avec une sorte de désespoir dans l'impuissance après avoir admiré la limpideur du «Roland Furieux».

So helle Lüfte malen kann ich nicht!

Nehm' ich's zu tief, weil ich ein Deutscher bin?

Écoutons maintenant Schiller. Après lecture du même Arioste et constatations des bienfaisantes vertus, de la «*rafraîchissante impression de bien-être physique*» — ce sont ses propres termes — qui s'en dégagent, il prononce ce verdict si lourd de sens dans sa grave sincérité et qui, dans la bouche d'un Allemand essentiel, constitue le plus précieux aveu de la lacune capitale de toute une race par ailleurs si richement comblée: «*En vérité, nous autres Allemands, avons tout autant besoin de la surface que de la profondeur*» (*Wir Deutsche brauchen wahrlich die Fläche so nötig als die Tiefe*).

*

Superficialité lumineuse et féconde du génie latin, et aussi réalisme, matérialité, grain dur, ferme et palpable de la pierre.

Meyer a rencontré chez le Latin cette «*solidité substantielle*», cette «*körperliche Schwere*» dont il a proclamé le bienfait. Nul esprit n'en avait peut-être plus besoin pour faire contre-poids à l'inconsistance aérienne de ses premières images. Le danger dans lequel Meyer avait failli sombrer c'était ces mirages décevants et flous, ces fantômes, ces «*Schemen*» dont nous parle sa sœur, qu'il avait d'abord commis l'erreur de prendre pour de l'art et dans lesquels se dissolvait et s'évanouissait sa pensée. A d'impalpables et mouvantes architectures de nuées, à ces «*châteaux de rêve*» (*Traumschlösser*) qui avaient été la dangereuse demeure de sa jeunesse, se substituait un solide et ferme édifice en puissants et clairs moellons.

Lentement, par un persévérant et opiniâtre effort, Meyer avait pris avec le sol humain le plus ferme contact ainsi qu'en témoignerait, indépendamment même de son œuvre, l'admirable eau-forte exécutée en 1887 par Karl Stauffer-Bern. Dans le sain et robuste empâtement des traits, dans la fine sensualité des lèvres, dans l'éclat singulier et luisant du regard, perçant l'ombre projetée du chapeau, dans tout ce masque à la fois épais et spirituel, tout animé intérieurement sous sa lourdeur par l'allégresse de vivre, s'exprime avec une éloquente franchise la paix définitive faite avec l'existence et l'indulgence aux douceurs de la terre. Le positivisme pratique s'appuyait sur le positivisme esthétique. En décembre 1882, Meyer écrivait à Karl Spitteler: «*Je me mets tous les soirs au lit plus réaliste que la veille*» (*Ich lege*

mich jeden Abend realistischer zu Bett als ich morgens aufgestanden bin).

*

Mesdames, Messieurs, il est peut-être temps de prendre un peu de recul, de jeter un coup d'œil en arrière et d'essayer de faire le point. Mon dessein était ce soir de vous parler des influences latines et romanes dans l'œuvre et la personnalité de C. F. Meyer. Le génie latin, pour me résumer dans une de ces brèves formules dont je suis le premier à sentir tout l'arbitraire, mais qui ont cependant leur utilité en même temps que leur commodité, le génie latin a donné à Meyer une esthétique et une thérapeutique. Il lui a apporté une libération double: intellectuelle et morale.

J'ai, dans les développements qui précèdent, principalement insisté sur la première, en essayant de montrer ce que l'œuvre devait au contact avec le monde de sensibilité latine, l'enrichissement visuel et plastique qu'elle en avait tiré. Je voudrais, en finissant, mettre particulièrement l'accent sur l'action tonifiante et curative que la personnalité même de Meyer, que l'homme y a trouvée.

Action curative, venons-nous de dire. N'est-ce pas le terme même dont se servait Meyer? Ne l'avons-nous pas entendu dire à Paris que, sur le sol de la grande ville et au milieu de la succession mouvante de décors vivants qui s'y déploie, il s'est senti «guéri» (kuriert) du rêve intérieur? Ce rêve, ces lourdes et sombres brumes du rêve, l'espèce d'immobilité triste et de paralysie de la pensée créatrice qu'elles traînent après elles, ce fut le grand danger pour lui et le drame de sa jeunesse. Vous savez tous ici, et je n'ai pas besoin d'y insister, quelle singulière destinée d'écrivain fut la sienne, la véritable production ne se révélant qu'à partir de la cinquantaine. Toute sa jeunesse et la plus grande partie de sa vie demeurent scellées par une étrange irrésolution intérieure, une sorte d'indécision mentale essentielle, d'ailleurs indéniablement pathologique dans sa nature profonde. Cette mélancolique et pesante prison du rêve et de la nuit, il l'a chantée dans des vers émouvants.

Ich war von einem schweren Bann gebunden,
Ich lebte nicht, ich lag im Traum erstarrt.

Ces liens maladifs, c'est en grande partie la joie de vivre latine qui les tranchera. Ce sortilège obscur et maléfique, c'est Paris, c'est Venise, c'est Rome, c'est Cellini, c'est l'Arioste que le dissiperont.

Un clair rayon de soleil perce les brumes; la lumière fait la lente conquête de cette pensée et en chasse le crépuscule mélancolique et maladif.

Mais il y a autre chose que la clarté. Le monde latin donne à un esprit pour lequel le grand péril est l'absence de prise sur le réel, qui n'engrène pas avec la vie, une densité matérielle, une substantialité qui lui sont physiquement bienfaisantes. C'est bien là ce que Meyer a voulu dire quand il a vanté la «*Körperliche Schwere*» trouvée chez les Latins et à laquelle son existence est redevable d'un sentiment nouveau de sécurité. Toujours, et même aux jours d'éclatante productivité, a vécu, tout au fond de sa pensée, une sorte de doute étrange sur la réalité des assises de sa vie et de son art. Il y a là, à ce point de vue, dans son œuvre lyrique, une poésie bien curieuse d'un symbolisme étrange et saisissant, intitulée «le vol des mouettes» (*Möwenflug*). Du sommet d'un rocher escarpé, le poète voit les oiseaux blancs tourner et tracer sous ses pieds au-dessus de la mer d'infatigables cercles. L'image de leur vol se double dans le miroir des eaux avec une telle limpidité, une si décevante fidélité de mirage, qu'il est difficile à l'œil de distinguer le reflet de l'objet réel.

«Und der Spiegel hatte solche Klarheit,
Daß sich anders nicht die Flügel hoben
Tief im Meer, als hoch in Lüften oben,
Daß sich völlig glichen Trug und Wahrheit».

Et peu à peu, devant ce spectacle où se confondent si bien la réalité et l'image, une sorte d'obscur inquiétude s'insinue au cœur du contemplateur. Il se demande si sa propre personne n'est pas, elle aussi, un mirage, si sa vie n'est pas, elle aussi, un simple reflet, sans réalité propre. Le doute grandit et devient une sourde angoisse à laquelle le poète donne une expression poignante:

«Allgemach beschlich es mich wie Grauen,
Und ich fragte mich, am Strand verharrend,
Ins gespenstische Geflatter starrend:
Und du selber? Bist du echt beflügelt?
Oder nur gemalt und abgespiegelt?
Gaukelst du im Kreis mit Fabeldingen?
Oder hast du Blut in deinen Schwingen?»

De ce doute angoissé et maladif sur la réalité de sa propre vie, le réalisme latin si fermement enraciné sur terre devait être un puissant antidote.

*

Nous avons parlé du secours trouvé chez le Latin par Meyer, dans l'œuvre d'affranchissement de lui-même et de réalisation de son destin de poète. Cet appui latin, ce secours du dehors serait resté inefficace sans la collaboration *i n t e r n e* de la volonté. Certains historiens de la littérature allemande se sont trompés en voulant voir dans la vie de Meyer une existence aplanie de toute difficulté, sans conflit et sans lutte. Meyer lui-même en jugeait autrement et c'est à lui-même sans doute qu'il a pensé en écrivant le vers de Hutten.

Erbittert ist der Kampf und lang der Krieg.

Sa vie nous apparaît essentiellement comme une construction artificielle, une suite de superpositions constantes. Trop sensible, il fit effort vers l'ironie et une sorte «d'ataraxie»; naturellement mélancolique, il se donna un masque d'optimisme; son écueil était l'imagination, il chercha un contrepoids dans le réalisme. Et enfin, le Janséniste et le renonçant s'éleva par un effort de volonté à l'apologie de la vie; il a parlé dans une de ses œuvres de «la veine de stoïcisme cachée au fond de tout sensuel». Notre personnalité profonde est solidaire de notre geste extérieur. C. F. Meyer réussit dans sa tentative de transformation arbitraire de lui-même. Il descendit des nuées romantiques et des sommets du renoncement vers les plaines de la vie.

Son exemple démontre qu'il y a quelquefois plus de mérite à descendre qu'à monter. Comme le géant de la légende, il prit des forces en touchant terre.

A cette œuvre lente d'affranchissement de lui-même, à l'édifice de sa vie, il travailla avec une admirable constance. Sa destinée, conquise lentement et pied à pied sur tous les éléments qui la menaçaient comme une bâtisse sur la mer, représente un des plus magnifiques efforts de construction dont l'histoire littéraire nous offre l'exemple. Il en est peu qui contiennent une plus reconfortante démonstration de la beauté et de l'efficacité de l'effort humain.

Durer, c'était pour une nature comme celle de C. F. Meyer, la grande difficulté. Il la vainquit. S'il nous fallait enfermer dans un mot le principe directeur de cette vie, nous nommerions: la patience.