



Soli Deo gloria : Chardonne à l'épreuve de la foi

Stéphane Chaudier

► To cite this version:

Stéphane Chaudier. Soli Deo gloria : Chardonne à l'épreuve de la foi. Roman 20-50 : Revue d'étude du roman du XXe siècle, 2008, Les Destinées sentimentales et Vivre à Madère (Stéphane Chaudier et Catherine Douzou, coord.), n°45, p. 49-62. hal-01675540

HAL Id: hal-01675540

<https://hal.science/hal-01675540>

Submitted on 4 Jan 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Publication : « *Soli Deo gloria : Chardonne à l'épreuve de la foi* » (avec Frédéric Montfort), *Les Destinées sentimentales et Vivre à Madère, Roman 20-50* n°45, études réunies par S. Chaudier et C. Douzou, juin 2008, p. 49-62.

Auteur : Stéphane Chaudier, université Lille, laboratoire ALITHILA, EA 1061

Mots-clés : Chardonne, *Les Destinées sentimentales*, protestantisme, éthique, esthétique classique

Résumé :

L'œuvre de Chardonne est celle d'un protestant qui ne peut se prévaloir de sa foi, mais qui sait que seule la foi (*sola fide*) sauve. Les œuvres ? Ces pauvretés ne sont bonnes que pour les catholiques. Dans ses *Propos comme ça*, Chardonne, plus pasteur qu'on ne croit, ne cesse de rabaisser l'orgueil humain : « s'il est honnête, [l'écrivain] s'interdira ce genre de facilités ; et puis vraiment scrupuleux, il s'interdira tout ; rien n'est vrai ». Pourtant, Chardonne ne se préoccupe guère du péché ; la rencontre avec le Christ, unique médiateur, n'est manifestement pas son sujet. En revanche, la question de la certitude et de la relativité est centrale : à quoi l'homme abandonné de Dieu peut-il se fier ? À qui, à quoi consacrer une vie, des œuvres, qui ne valent rien ? À la société¹ ? Doit-on travailler à la réforme de ce monde, si imparfait, ou à sa conservation ? Quelle est la valeur suprême ? Le plaisir ? Le style ? Le classicisme de Chardonne, qui n'aime rien tant que l'épure, n'est-il pas l'expression d'une poétique réformée ? Mais cette épure peut-elle prétendre rendre compte de la vie qui, souvent, semble baroque, foisonnante, excessive ?

Soli Deo gloria : Chardonne à l'épreuve de la foi

À Dieu seul la gloire : qui connaît la fière devise des protestants ? En France, vieille terre de persécutions, la foi réformée est presque invisible : « Le pasteur était inconnu de presque tous les invités de M^{me} Arthur Pommerel. Dans la petite ville catholique, c'est à peine si on soupçonnait son existence. [...] Mais de tous les êtres qui échappent aux regards, le plus caché, le plus ignoré est bien la femme du pasteur » (*DS*, 30). Malgré sa discrétion, la figure de « femme de pasteur » revêt une grande importance théologique dans la foi réformée : elle manifeste l'intégration du pasteur dans la communauté et symbolise le refus de la cléricature. C'est pourquoi le titre de la première partie des *Destinées sentimentales*, « La femme de Jean Barnery », prend, pour le lecteur initié, une « coloration » très protestante : effaçant le nom du personnage, qui n'existe plus que par rapport à son mari, la périphrase institue le régime de la dissimulation au cœur de la visibilité ; car Nathalie, « la femme de Jean Barnery », est bien le principe secret du livre. Elle révèle la faillite intime de Jean qui, ne parvenant pas à convertir sa femme au sublime de la simplicité évangélique, se sent discrédité dans son rôle de pasteur. Il divorce, s'exile en Suisse (comme Chardonne), épouse Pauline et vit avec elle une austère idylle alpestre. Il revient dans la plaine, à Limoges, ville de misère et de poussière, avatar des cités maudites : car il doit sauver la fabrique, c'est-à-dire la fortune qu'il a léguée à Nathalie.

¹ « “Nous devons beaucoup à la société” », explique Jean Barnery (*DS*, 227) ; mais nul nationalisme, chez lui : « “Je ne veux pas mourir pour la France où je n'ai pas un ami” » (*DS*, 303). Les liens économiques rendent les hommes dépendants les uns des autres, pour leur survie ou leur prospérité ; ils sont donc nécessaires et concrets ; en revanche, le patriotisme repose sur un sentiment, donc une chimère qui, de fait, s'est révélée meurtrière.

« Le tort que l'homme peut effacer ne relève que de l'homme. Aucune grâce, aucun pardon divin n'effacent la faute, quand elle est réparable » (*DS*, 64, repris p. 427). En ses deux extrémités, comme dans un sermon bien construit, le roman fait résonner les inflexibles maximes d'une éthique rigoureuse : à Dieu seul la gloire ; à l'homme, la responsabilité. Cet absolu partage des rôles préserve la transcendance divine.

« Une religion diffuse qui pénètre nos moindres actes n'est guère admise » (*VM*, 113). Voilà qui résume le statut de la foi réformée dans l'œuvre de Chardonne : partout prégnante, à peine visible. Elle agit dans les marges de la fiction, comme en Aline, personnage secondaire des *Destinées sentimentales*. Sauvée par la foi, cette jeune fille en perdition devient diaconesse. Lors de la cérémonie, « craignant d'être vu et de troubler par une émotion profane un instant si pur », Jean Barnery, son père, « baissa la tête, se dégagea sans bruit de ses voisins et sortit du temple » (*DS*, 425). Ne pas être vu, ne pas faire de bruit, ressentir le moins possible : les sensations sont réprimées, les émotions suspectes. De son ami Vergniol, le narrateur de *Vivre à Madère* dit ceci : « il considérait comme un signe de vulgarité l'ignorance des choses invisibles, mais ces croyances de ce côté m'ont échappé » (*VM*, 113). Celles de Chardonne, en revanche, ne sauraient échapper au lecteur attentif du *Bonheur de Barbezieux* : « Nul homme [il s'agit de Charles du Bos] ne m'a fait sentir mieux la présence de la vie profonde unie à Dieu ; ou plutôt, je percevais cette réalité comme à travers une vitre, sans qu'elle me touchât. Et j'ai compris alors ce que je refusais, justement cette lumière, cette assurance, fidèle à ma vocation terrestre, aux êtres abandonnés qui cherchent comme moi une lueur, là où tout est incertain et obscur² ».

L'œuvre de Chardonne est celle d'un protestant qui ne peut se prévaloir de sa foi, mais qui sait que seule la foi (*sola fide*) sauve. Les œuvres ? Défendues par « l'épître de paille³ », ces pauvretés ne sont bonnes que pour les catholiques. Dans ses *Propos comme ça*, Chardonne, plus pasteur qu'on ne croit, ne cesse de rabaisser l'orgueil humain : « s'il est honnête, [l'écrivain] s'interdira ce genre de facilités ; et puis vraiment scrupuleux, il s'interdira tout ; rien n'est vrai⁴ ». Pourtant, Chardonne ne se préoccupe guère du péché ; la rencontre avec le Christ, unique médiateur, n'est manifestement pas son sujet. En revanche, la question de la certitude et de la relativité est centrale : à quoi l'homme abandonné de Dieu peut-il se fier ? À qui, à quoi consacrer une vie, des œuvres, qui ne valent rien ? À la société⁵ ? Doit-on travailler à la réforme de ce monde, si imparfait, ou à sa conservation ? Quelle est la valeur suprême ? Le plaisir ? Le style ? Le classicisme de Chardonne, qui n'aime rien tant que l'épure, n'est-il pas l'expression d'une poétique *réformée* ? Mais cette épure peut-elle prétendre rendre compte de la vie qui, souvent, semble baroque, foisonnante, excessive ?

1. Pommerel / Barnery : les deux « côtés » du paysage protestant

Au commencement était Maman : « elle avait pour moi une grande tendresse et attendait beaucoup de son fils, pardonnant tout. Mais elle ne désirait pas me voir. Il me semble qu'elle éloignait tout le monde » (*BB*, 61). Chardonne est le fils mal aimé d'une mère irréprochable. Il lui faut se résoudre à ne pas espérer ce qu'elle refuse à « tout le monde ».

² *Le Bonheur de Barbezieux*, Paris, Éditions Stock, Delamain et Boutelleau, 1938, p. 147-148. La référence est désormais abrégée en *BB*.

³ Cette expression célèbre de Luther désigne l'épître de Jacques.

⁴ *Propos comme ça*, Paris, Grasset-Fasquelle, 1966, repris dans la coll. « Les cahiers rouges », p. 103 ; la référence est désormais abrégée en *PC*.

⁵ « “Nous devons beaucoup à la société” », explique Jean Barnery (*DS*, 227) ; mais nul nationalisme, chez lui : « “Je ne veux pas mourir pour la France où je n'ai pas un ami” » (*DS*, 303). Les liens économiques rendent les hommes dépendants les uns des autres, pour leur survie ou leur prospérité ; ils sont donc nécessaires et concrets ; en revanche, le patriotisme repose sur un sentiment, donc une chimère qui, de fait, s'est révélée meurtrière.

Comme Dieu, Maman est parfaite ; mais comme lui elle pratique l'art souverain de la distance et du secret. « Ma mère se convertit au catholicisme, et mon père était protestant. Ma mère consentit à tenir sa conversion secrète et à m'élever dans la religion protestante » (*BB*, 61). Là s'origine sans doute le sentiment amer du « tout est relatif ». Dieu seul compte ; mais il s'éloigne ; et par lui adviennent d'imperceptibles fractures. Enfant peu recherché, Jacques n'a nul droit de se plaindre. La maîtrise de soi est la pierre angulaire de cette éducation puritaine. Le romancier s'en souvient encore : « il ne faut pas écrire comme les enfants pleurent et crient pour se faire remarquer » (*PC*, 15). Grand-mère exemplaire, M^{me} Grandseigne, enseigne « la police du visage », qui ne doit rien montrer. Il faut réduire autant que possible « la passion vulgaire de soi-même » (*VM*, 160). « J'ai toujours été malheureuse ; j'ai tâché que cela ne se voie pas », confesse Angèle (*VM*, 166). Le code familial proscriit toute expression de soi, car l'intime n'est rien – sauf si Dieu daigne y jeter un regard : « et ton Père, qui voit dans le secret [...] » (Matthieu, 6, 4). Savoir ne pas s'épancher est un signe de distinction (sociale) et peut-être d'élection (religieuse) : « je trouve les plaintes grossières, les illusions aussi... » (*VM*, 63). Angèle conclut : « "Il me reprochait de ne pas parler... Pourquoi parler ?" » (*VM*, 25). Pourquoi parler, en effet, quand ce qui importe ne *doit* pas être dit ? La parole manifeste la sensibilité, qui est souvent coupable : « J'ai fréquenté Benjamin Constant, et il m'a paru que ses cruautés venaient d'un cœur trop tendre » (*VM*, 81). Le cercle de l'austérité se boucle : être sensible, c'est s'exposer à faire souffrir autrui ; exprimer cette sensibilité, c'est risquer de redoubler le péché. Il faut donc parler et sentir le moins possible.

Maman se dérobe ; plaintes et reproches sont indécents ; on aimera par compensation l'interdit qui soude la famille, et au-delà d'elle, la petite communauté croyante qui le promeut. Au culte, le jeune Boutelleau se montre pourtant plus attentif aux singularités sociologiques d'une assistance « clairsemée » qu'à ses « chants grêles » et à l'enseignement du pasteur « dreyfusard » (*BB*, 62-63). Racontant à Pommerel ses déboires conjugaux, le pasteur se sent « absous et délivré » ; « ses scrupules tenaces », un instant, se dissipent (*DS*, 60). La frontière entre prêtres et laïcs, si importante en catholicisme, n'existe pas : la foi réformée réalise un peuple sacerdotal. Mais plus que le sentiment religieux, assez tiède ou peu manifeste, c'est le goût de l'action, le besoin impérieux de se confronter à la réalité des choses, qui forment le socle des valeurs communes. « Jean se méfiait des mots, des masques, même des satisfactions trop faciles de la vie intérieure qui admet tant d'échappatoires, tant de complaisance pour soi-même. Peut-être par atavisme, il attribuait à l'action matérielle, au don par l'acte, si modeste qu'il fût, une valeur indéfinissable mais absolument certaine » (*DS*, 428⁶). Valeur profane ? Pas seulement, si on songe que le réel remet l'homme à sa place ; il anéantit la prétention de l'œuvre humaine d'égaliser la Création, née *ex nihilo* de la parole de Dieu. Dans ces lignes, il n'est pas interdit non plus de reconnaître le concept de *Beruf* qui signifie à la fois la « tâche assignée par Dieu » et la « position dans la vie, le domaine délimité de travail⁷ ». « Le fait d'estimer l'accomplissement du devoir à l'intérieur des professions séculières comme le contenu le plus élevé » de « l'activité morale de l'individu⁸ » est, selon Weber, caractéristique de la Réforme.

On sait que le monde protestant se partage, dans *Les Destinées sentimentales*, entre le cognac (les Pommerel) et la porcelaine (les Barnery). D'un côté, la substance : le cognac ; de l'autre, le devenir : la porcelaine. Le double mouvement de la Réforme s'y retrouve : d'une part, le retour à l'origine, à la pureté perdue de la substance ; de l'autre, l'actualisation des

⁶ De même, Chardonne avoue « une certaine considération pour tout ce qui est positif, vite tranché par le succès ou l'échec » (*BB*, 139). Et dans *Vivre à Madère* : « les créations d'ordre matériel m'intéressent surtout, car elles ne permettent pas de faux-semblants ; si on se trompe, cela se voit tout de suite. Dans nos écrits, nous avons toujours raison » (*VM*, 97).

⁷ Max Weber, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme* [1904-1905], texte traduit et présenté par J.-P. Grossein, Paris, Gallimard, coll. « TEL », 2003 pour cette édition, p. 63.

⁸ *Ibid.*, p. 71.

valeurs, l'accord avec la modernité, l'adaptation. Pommerel a l'obsession de la préservation. Pendant la crise du phylloxéra, « il fallait bien durer jusque-là », c'est-à-dire jusqu'à l'arrivée des « vignes américaines » qui « permettraient de revenir au produit pur » (DS, 17). Mais le cognac et son négoce ne sont que l'expression toute relative de la véritable permanence. Elle seule confère la paix : « les affaires sont plus difficiles, les enfants déconcertent, les mœurs nouvelles rendent vaine et peut-être nuisible une ancienne expérience, tout est instable et menaçant, mais ici, [...], assis au banc des diacres, il entend une voix éternelle, des vérités immuables, et c'est pourquoi, durant l'office, il a une expression si reposée » (DS, 132-133). La porcelaine, elle aussi, regarde vers l'Amérique dont elle dépend : « c'est en variant sans cesse les formes et les décors qu'il suscita une mode en Amérique, le besoin contagieux de changer l'ornement du repas comme une femme change de robes [...] » (DS, 71). « Varier », « changer », « mode », « ornement » : tout le lexique de la relativité mondaine est là, assumé par l'entrepreneur : « “Maintenant, plus que jamais, il faut innover. Les mœurs changent” » (DS, 119). Au-delà pourtant de cette fièvre consumériste, Robert Barnery prétend être fidèle à une valeur transcendante : « “la beauté, c'est notre monopole” » (DS, 71).

Le côté de la « porcelaine » se divise lui-même en deux : le devenir de la Fabrique se résume tout entier dans le problème de la transmission. Le neveu (Jean) ne ressemble pas à l'oncle (Robert) ; c'est au cœur de la famille, là où la tradition devrait se pérenniser, qu'éclate la crise et surgit le désordre. *Les Varais* sont un bref et saisissant récit consacré à la puissance destructrice du temps, qui s'incarne dans la tragédie des successions. Le père, patriarche qui a tout réussi, « n'admettait pas que l'âge lui conseillât de penser à un successeur » (V, 16). Or cet homme, de son bureau, « est en contact avec toutes choses » dans son domaine (V, 52). Cette ubiquité incarne un idéal d'ordre et d'unité : « Barnery, qui percevait d'instinct l'action éparse des machines et des fours, l'unifiait, la concentrait en sa personne » (DS, 72) ; car « seul, il possédait le sens indivisible de la direction, la vue intuitive du détail et de l'ensemble, de Limoges et de New-York » (DS, 75). Capable de faire corps avec « cette respiration essentielle d'une Fabrique » (DS, 70), il ignore « qu'il [existe] un mérite éminent, attaché à la sensibilité, et que rien de positif ne manifeste » (DS, 74). Or c'est là le domaine de Jean : « il voulait être pasteur pour vivre dans le vrai monde, sans faire souffrir ni opprimer personne, [...], loin des nécessités tragiques de la société » (DS, 74). Mais il suffit d'avoir cru à l'existence de cet autre monde, d'avoir une seule fois cédé à la tentation de dédoubler le réel pour en fuir la contingence au nom de l'idéal, pour être à jamais marqué du sceau débilisant de la complexité, de la modernité, et devenir inapte à la fonction d'industriel :

Cet effacement de soi que la pensée refuse s'opère naturellement dans l'action. « À la Fabrique, se dit Jean, je suis dépouillé de mes réactions élémentaires ». Mais il a conscience de cette soumission. S'il est absorbé dans un organisme, absent de lui-même, transformé dans sa substance, une voix libre que rien ne submerge, centre de l'être protégé contre toutes les vicissitudes, continue en lui son murmure. (DS, 285-286)

La « conscience », voilà l'ennemie. La « voix libre », le « centre » de « l'être », son incessant « murmure » maintiennent la dualité malgré le désir d'unité ; cette impossible réduction à l'un fracture l'univers de la porcelaine : Jean ne pourra pas conjurer le spectre de la faillite. Robert incarne la tradition d'une autorité plénière qui ne connaît qu'elle-même : elle ne doute de rien. Jean est fils de son temps : les certitudes de l'ordre ancien se sont écroulées. Appliquée aux réalités du capitalisme, l'éthique protestante de Chardonne est une éthique en ruine.

2. L'Eden, l'Éden

Ainsi s'explique une nostalgie tenace : celle de l'Éden⁹. Il y a, dans nos deux œuvres, quatre jardins, quatre versions de l'Éden : Madère, ou la tentation du retour (archaïque, païen) à la Nature mère : Madère / Mater, l'onomastique est transparente. La Suisse est l'envers puritain de ce paradis sensuel. À Buc-Chalo, le jardinier s'efforce de recréer, par un travail acharné, le paradis perdu de la sensualité ; mais cette œuvre, comme toutes les œuvres, est vouée au néant¹⁰. Reste un art de la déprise, de l'abandon : cet art de vivre se formule tout près d'un cerisier, dans la proximité d'un simple jardin de ville, à Limoges (*DS*, 444).

« Madère est une île assez semblable à un Éden » (*VM*, 12). Elle est « une terre de l'oubli ». Il y fait « bon vivre » (*VM*, 12), loin de l'histoire, laquelle est désignée de façon transparente comme le Mal, le lieu où advint la faute, inavouée donc inexpiable : « À Madère, on ne s'est pas aperçu de la dernière guerre » (*VM*, 12). Là, on échappe à « ces mécaniques de la peur qui disposent de vous » (*VM*, 13) : cette périphrase voile et révèle les passions politiques, les jeux souvent mortifères de l'engagement. Hélas ! Pour vivre à Madère, il faut être Pinto « un homme des temps vierges » (*VM*, 17) ou Tancos, qui répond aux questions du narrateur par le magnifique et irritant : « “Ne vous souciez pas de Charles Vergniol. Que sommes-nous ?... Des passants !” » (*VM*, 33). Mais un Anglais, sans doute anglican, dissipe l'illusion : « “Non, on ne peut pas vivre à Madère. Je vais vous dire quelle est la malédiction de l'homme : il est rétif au bonheur [...] ; il gâte tout par un esprit insatiable, malsain, pétri dans le malheur” » (*VM*, 29). L'expression du vrai prend un tour religieux. Le narrateur, lui, fait ressortir le néant de l'hédonisme édenique :

Ce goût tenace pour la nature féminine à l'état un peu sauvage, c'est le mirage de l'exotisme, l'attraction pour le plus lointain, l'étrangère. Un besoin d'origine spirituelle bien plus que physique [...]. (*VM*, 107)

« Mirage » du plaisir : là encore, la langue de la prédication n'est pas loin. Créature par excellence, la Nature est féminine ; elle est délectable et dangereuse. « J'aime la nature pour ses voluptés » avoue le narrateur de *Vivre à Madère* (*VM*, 86). Mais contrairement à une assiette de porcelaine (objet fini), le jardin, en raison de son lien à l'origine, est une image de l'infini. Il convoque des concepts ; il oblige à tenir des discours métaphysiques.

C'est pourquoi ces mots de Jean ne sont guère surprenants : « C'est une grande faute d'oublier la nature » (*DS*, 92). Mais de quelle nature s'agit-il ? Pauline, qui n'a « jamais » eu la foi (*DS*, 92), veut enseigner aux enfants des « “choses très précises... des choses de la terre..., [...], des espèces de leçons de choses, absolument vraies, et qui leur donnent confiance dans celui qui parle...” » (*DS*, 92). Aimant la Nature en tant que valeur, Pauline et Jean s'exilent en Suisse : le Paradis y prend un aspect rude, montagneux, magnifique ; la nature y est sanctifiée par l'effort. Jean achète et met en pratique l'ouvrage d'« un hygiéniste », « le traité de Masson sur la culture physique » (*DS*, 214). Renoncer à se baigner dans une eau glacée, c'est « “remonter le chemin sans l'élan [que donne] une bonne conscience” » (*DS*, 216). Tout est dit. « Dans ces tentatives de réformes humaines c'est toujours aux légumes que l'on revient, au rouet, à l'eau pure » (*VM*, 132), bref, à une Nature saintement austère. Et pourtant, là encore, il faut quitter le Paradis : « “Je ne m'habitue pas à être heureux... Cela ne me semble pas permis” » (*DS*, 211), reconnaît Jean, à qui Pauline fait écho : « “Le bonheur inquiéterait plutôt...” » (*DS*, 213). Pour le protestant, le bonheur terrestre, même gratuit, fait problème : « “dès que l'on aborde le sujet du bonheur, on

⁹ Voir aussi l'incipit du livre : « J'ai cherché les paradis sur la terre, et d'abord dans l'amour. L'Éden, le paradis perdu, l'âge d'or, le bonheur, c'est une singulière idée chez les hommes et assez ancrée » (*VM*, 11), et *VM*, 123 : « “On m'a parlé de Madère. On dit que c'est un paradis ” ».

¹⁰ « “Le jardinier qui gouverne mon jardin, va partir... Je n'ai plus le droit de le garder. Tout ce que vous voyez va disparaître, faute d'un homme... Ce que les hommes font n'est pas solide” » (*VM*, 124).

s'égare" » (*VM*, 124), estime le narrateur de *Vivre à Madère* ; mais dès qu'on le vit, c'est encore pire : il faut fuir. Le bonheur n'est manifestement pas un signe d'élection¹¹.

Buc-Chalo incarne la tentative d'*achever* la volupté en la fixant par le travail : ce que le Nature crée spontanément, le jardin laborieusement le reconstitue¹². La tâche s'avère trop lourde. De fait, on ne recrée pas le paradis : « Je n'avais pas le droit de posséder un jardin, n'étant pas jardinier » (*VM*, 131). Cet échec est celui d'une fausse vocation, qui n'a pas su accueillir le sentiment de la grâce. Jean, lui aussi, est piètre jardinier : « Pour améliorer le sol, il faut un grand savoir » (*DS*, 199). Il veut « améliorer » le sol, quand le but aurait été d'en jouir. Mais le sol est une réalité déjà sanctifiée : qui peut prétendre l'améliorer si ce n'est celui qui détient le savoir, vertu cardinale ? « Blaise [le jardinier] avait de l'autorité, parce qu'il connaissait le sens de chacun de ses gestes et de ses ordres » (*VM*, 87). La question de la valeur (« il faut » / « je n'avais pas le droit ») n'admet pas l'amateurisme, ce principe de jouissance s'appliquant à la sphère pratique¹³. « Edmond Rostand a voulu s'abriter [...] dans le jardin d'Arnaga, fermé à tous ; dans ce jardin, il a mis trop de soins ; quand un arbre mourait, il en était affecté jusqu'à la maladie » (*PC*, 84).

Le véritable jardin délivre du mal, c'est-à-dire de la tentation de réaliser son salut par les œuvres. Cette libération se produit à Limoges, ville vouée au travail : « "J'étais dans le jardin, sous le cerisier" » (*DS*, 452). Ce sont là les derniers mots des *Destinées sentimentales*. À ce moment, la mémoire de Jean coïncide avec celle du lecteur ; l'un se rapporte à sa vie, fictive, et l'autre à des pages, réelles ; jusqu'ici parallèles, deux lignes temporelles se rejoignent. Que s'est-il donc passé « sous le cerisier » ? La scène a lieu juste avant la guerre ; et Chardonne règle ses comptes – une bonne fois pour toutes – avec Proust :

Il regardait des livres dans sa boutique et remarqua un roman très épais dont il ignorait l'auteur. Il l'ouvrit. L'aspect compact des pages l'intrigua, une longue phrase filandreuse d'une tonalité tendre lui plut. Il acheta le livre et l'emporta chez lui. [...]

L'auteur racontait des impressions d'enfant et les décrivait avec ces fausses perspectives, le détail outré, l'extase sensuelle, le chant que nous inspirent les moindres choses quand elles nous apparaissent sous les couleurs du passé. (*DS*, 301).

Aux fausses « couleurs » de la mémoire involontaire, Chardonne oppose une poétique de l'instant, auréolé des grâces et des fragilités du bonheur conjugal. Jean rentre chez lui ; caché par les rosiers, il surprend Pauline sous le cerisier : « Dans son amour pour Pauline, Jean sentit incorporée une *substance d'essence magique*, une *espèce d'éternité* et c'est pourquoi *l'instant fugace* où elle était mêlée lui donnait une *sensation étrange de permanence* » (*DS*, 302¹⁴). Tout près de ce « cerisier », malade, défaillant, Jean révèle son évangile, ses *ultima verba*, selon le *topos* romanesque dont *La Mort d'Ivan Ilitch* de Tolstoï a fixé le modèle :

« Tout ce que j'ai fait est inutile... Eh bien, c'est étrange, je n'ai pas le sentiment d'une vie perdue... Il n'y a pas de vie perdue, quand on a aimé... ne fût-ce que ses

11 Dans *Propos comme ça*, le célèbre *Bonheur à Barbezieux* est exécuté sans ménagement en quelques sentences définitives : « cette petite ville ne m'a jamais enchanté » (*PC*, 59) ; plus loin, il évoque « cette longue vie où j'ai eu le cœur serré dans l'âcre "bonheur de Barbezieux" » (*PC*, 104). Chardonne maîtrise à la perfection l'art roboratif du dynamitage des certitudes, pour peu qu'elles soient heureuses.

12 Il faut être Morand pour voir en Chardonne un « puritain voluptueux », c'est-à-dire, si on comprend bien ce que Morand veut dire, un être dont la tare puritaine est rachetée par un penchant invincible à la volupté (Jacques Chardonne, *Ce que je voulais vous dire aujourd'hui*, Avant-propos de Paul Morand, Paris, Grasset, 1969, repris dans la coll. « Les cahiers rouge »). Certes, l'*alter ego* de Chardonne, le narrateur de *Vivre à Madère*, se prétend lecteur et disciple d'Épicure (*VM*, 63) ; mais il ajoute cette phrase délicieuse : « Plaisir est ma devise, mais j'en parle surtout par oui-dire » (*VM*, 65).

13 Roland Barthes rêve aussi d'une pratique de l'amateur : « L'Amateur (celui qui fait de la peinture [...] sans esprit de maîtrise ou de compétition), l'Amateur reconduit sa jouissance (*amator* : qui aime et aime encore) », *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1975, p. 56.

14 Dans cette belle phrase de prose française, le lexique est proustien (comme nous le soulignons par les italiques), mais non la thématique.

outils... Cet attachement, cet amour pour des êtres et de petites choses [...] je voudrais savoir ce qu'il signifie ». (DS, 446)

Ou encore : « Ce qui se perd dans le monde d'aujourd'hui, c'est l'amour... » (DS, 449) ; « On n'est heureux, on ne souffre que par d'autres » (DS, 451). On comprend que la grâce a vaincu dans une âme qui ne vivait jusqu'ici que par et pour les œuvres. Jean tient à se faire relire par Pauline un passage de Valéry qui s'achève ainsi : « "le travail est chose vaine !..." » (DS, 452). On s'en doutait ; mais Jean n'écoute pas ; il est déjà en Paradis, « dans le jardin, sous le cerisier ».

3. La réforme inutile ?

Pour Chardonne, le sens de la vie dépend de la façon dont on pose le problème de l'action. La foi réformée s'enracine dans la protestation de Luther contre l'Église et sa prétention d'apporter le salut par les œuvres, ces fameuses « Indulgences » prêchées par le dominicain Johann Tetzel¹⁵. L'action ne vaut que si elle est orientée vers autrui et sanctifiée par la grâce. Le narrateur de *Vivre à Madère* entreprend donc la création d'un Club, selon le tropisme du protestantisme anglo-saxon : faire œuvre de philanthropie, créer une communauté de littérateurs désargentés, c'est réaliser le rêve typiquement protestant de « materner » les hommes, de les soigner, de les guérir¹⁶. Pour Chardonne, le véritable amour est maternel¹⁷. Quant à son goût du concret, il relève de l'obsession : « Je me demande toujours comment on a les moyens de vivre en ce monde » (VM, 40). On sait que l'écrivain se mêlait volontiers des affaires de couple de Nimier, aimant à « agiter l'encensoir devant l'autel du mariage », si l'on en croit Christian Millau¹⁸. Le rêve de rédemption maternante échoue, non sans provoquer un certain scepticisme dans l'entourage du narrateur, qui conclut, avec un brin de mauvaise foi : « "Les clubs, c'est pour l'Amérique" » (VM, 112).

De fait, l'univers de Chardonne n'est pas peuplé de Pommerel, pour qui « pratiquer le bien ne [coûte] aucun effort » (DS, 17). La valeur et le sens de l'action tourmentent les personnages. Le pasteur Jean Barnery est d'abord persuadé que le salut des hommes « ne se trouve pas sur terre » ; et Pauline de répondre : « Si, sur terre, j'en suis sûre ! Est-ce que les hommes sont nés pour souffrir ? Non » (DS, 101). Comme pour le jardin, la question se pose en termes spatiaux : quelle est la bonne *place* pour le réformé ? « *Sur terre* » ou ailleurs ? Pour Pauline, le ministère de Jean est une vie *hors* du monde, éloignée des « choses vraies » (DS, 92¹⁹). La famille de Jean le rappelle à sa véritable vocation, cette réalité à laquelle il est voué, pour ne pas dire prédestiné, et le pasteur se convertit au *credo* familial : « "je me méfie de ce qui nous est offert comme purement spirituel" » (DS, 249). Cette phrase refuse aussi bien les arrière-mondes religieux que l'utopie socialiste et ses naïvetés révolutionnaires. Pourtant Jean « avait cru agir pour le bien d'une population ignorante » (DS, 427). Mais c'est une illusion, une de plus, dont il faut se guérir :

« La bonté est souvent une forme de l'oppression. On se croit bon et on est tatillon, inquisiteur, irritable, insupportable. Il n'y a pas longtemps, à Paris, un ami m'a fait sentir l'erreur de ma vie par un mot qui m'a transpercé : "Il ne faut pas s'occuper de la

¹⁵ La malveillance lui prête ce couplet, évidemment controuvé, mais très drôle : « *Sobald das Geld im Kasten klingt, / Die Seele in den Himmel springt !* ».

¹⁶ Henry Dunant, fondateur de la Croix-Rouge et premier prix Nobel de la paix, est genevois, et calviniste d'origine.

¹⁷ « L'amour maternel, c'est la tendresse pour des êtres disgraciés... Il y a là du divin... » (DS, 270).

¹⁸ Christian Millau, *Au Galop des Hussards*, Paris, éd. de Fallois, 1999, p. 189.

¹⁹ Cette problématique spatiale est reprise par Chardonne dans *Propos comme ça*. La question de la « place de l'écrivain » s'exprime par une image à lire dans son sens littéral : « On dirait que les écrivains ne trouvent pas à se loger en ce monde, comme si rien n'était prévu à leur mesure et façons ; sauf peut-être, jadis, le logement d'Élémir Bourges, cet antre de la misère et de la mort » (PC, 61-62).

femme qu'on aime". C'est vrai. La femme doit faire le bonheur de la maison. Les hommes n'y entendent rien ». (*VM*, 30)

C'est en voulant pratiquer le Bien que le héros réformé comprend combien il est inadapté au monde ; car le monde n'est pas réformable, comme le disait déjà le bon Philinte²⁰. Le petit Jacques en a déjà le pressentiment : « nous avons dû nous séparer de Célestin. Il est devenu fou. Mon père avait tâché de le corriger par de bonnes paroles. Peine perdue avec ces natures compliquées [...] » (*BB*, 76-77). Mais quelle nature n'est pas compliquée ? Celle des paysans Charentais ne pas fait pas exception, comme le constate leur ministre : « il connaissait cet auditoire de sourds, ces cœurs durcis, qui ont leurs consolations propres et des forces inimaginables, leurs vertus et leurs joies mystérieuses : vies fermées qui se suffisent, avec une sorte d'éternité issue des choses, et auxquelles il ne peut rien donner » (*DS*, 56²¹). L'héritage progressiste de la Réforme, manifestement, s'éloigne.

Que faire ? Modérer sa propension au bien, c'est-à-dire, au mal ; ne pas s'occuper du bonheur des autres ; n'agir que sur soi, autant dire, ne plus agir du tout : « j'ai pris depuis trop longtemps le lâche parti de m'accepter tel que je suis » (*VM*, 132). Exit l'idéal de la Réforme, et sa roide devise : « *Ecclesia Reformata semper reformanda* ». D'où cet avaricieux (mais sans doute salubre) rapport à soi :

Je n'ai pas tenté de m'éclairer sur moi-même et de me peindre dans un journal intime ; c'est une manie d'aujourd'hui, chez les écrivains ; alors, on tire vanité de tout, du crime et de l'insignifiant. (*VM*, 133²²)

On comprend pourquoi Chardonne déteste et les Romantiques, et les héros : ce sont là deux sinistres exemplaires d'une humanité infatuée d'elle-même. « Le romantisme c'est le mal²³ ». Les héros romantiques du présent, il ne faut pas chercher bien loin pour les trouver : « J'appelle romantisme, par exemple, exposer Paris à la destruction par bravade, quand on n'a pas les moyens de le défendre ; appeler victoire une défaite » (*CQ*, 45). Dans le premier de ces deux romantiques, on reconnaît Hitler, et dans le second... de Gaulle. À ces aventuriers, Chardonne oppose le régime d'un gouvernement sagement inactif : Barbezieux, « n'oubliera pas ce bienfait de la République : longtemps elle a permis que l'État laisse les Français tranquilles » (*BB*, 86). Le crime de la République, ce fut donc 1914, dont Vichy devait, à en croire les pacifistes, expier la faute.

4. Contre le Baroque

Tout autant que le romantisme et l'héroïsme, Chardonne déteste le Baroque : « Je ne me soucie pas de l'humanité, cela regarde les dieux, et je ne connais rien à leurs affaires. Tout ce qu'ils font me semble baroque » (*DS*, 65). Dans *Les Varais*, les peintures de Frédéric qui trahissent par anticipation sa démente et son hérédité sont « baroques et lugubres » (*V*, 15), « outrées et baroques » (*V*, 58) et Frédéric lui-même est « “un baroque, un fou !” » (*V*, 210). Un homme amoureux d'une belle femme qu'il jugerait idiot – on songe à Baudelaire – se voit ainsi qualifié : « c'est un baroque, un malade, un pédéraste » (*CQ*, 39). Il existe pourtant un bon Baroque, un Baroque inoffensif, pourrait-on dire : c'est Cintra et ses « trois châteaux

20 « Et c'est une folie à nulle autre seconde / De vouloir se mêler de corriger le monde. / J'observe, comme vous, cent choses tous les jours, / Qui pourraient mieux aller, prenant un autre cours ; / Mais quoi qu'à chaque pas je puisse voir paraître, / En courroux, comme vous, on ne me voit point être ; / Je prends tout doucement les hommes comme ils sont, / J'accoutume mon âme à souffrir ce qu'ils font » (*Le Misanthrope*, Acte 1, scène 1, vers 157-164). La perfection est folle dans son désir de vouloir corriger les imperfections des hommes. Aussi l'accommodement au mal est-il pour Chardonne la véritable sagesse, par laquelle il se fait (et se revendique) « classique ».

21 Les anathèmes prophétiques « auditoire de sourds », cœurs durcis » deviennent presque des éloges. Sur ce thème, voir aussi *DS*, 90.

22 Placé sous l'égide d'une rationalité épurée de sentimentalisme, ce vouloir être lucide diffère très notablement de la pratique anglo-saxonne évangélique, qui renoue avec la transe chrétienne.

23 *Ce que je voulais vous dire aujourd'hui*, ouvrage cité, p. 45, référence désormais abrégée en *CQ*.

rococos, délicieusement tarabiscotés » (*VM*, 15), « sublimes dans l'excès et la vétusté de leurs ornements » (*VM*, 36). Le texte insiste alors sur la complication des formes ; le jugement reste assez favorable, malgré une touche d'ironie. Mais dès qu'il met en œuvre le mélange, le Baroque redevient l'art jésuite, l'art faux par excellence, l'art du mensonge et surtout du désordre :

Ce palais est fait d'une mixture de style et d'ornements compliqués. Les grilles sont un gribouillis de dentelles noires, les sculptures... Plutôt je dirais que nous sommes dans un bosquet de fougères arborescentes ; ce n'est que ramures et enchevêtrements de ramilles, ivresse de la parure ; ou bien dans les branchages des coraux abyssins, nous sommes assez près de la nature, si déréglée dans ses fantaisies. [...] Voilà un art qui ne connaît ni mesure, ni lois. (*VM*, 45)

La mixture ! Chardonne fustige « l'affreuse mixture que font, chez les êtres, les passions et les idées » (*VM*, 37). La mixture est par définition « affreuse », pour qui recherche le pur. Un bon cognac, comme un bon style ou un sentiment noble, n'est-il pas pur ? Mais la nature – et la vie – sont baroques, « si déréglées dans [leurs] fantaisies ». Refuser le Baroque, c'est donc prendre le risque de refuser la vie, et de n'aimer de la nature que les natures mortes, ce que les Anglais appellent magnifiquement *still life*, la vie pétrifiée, le paysage sage : « la nature est belle et calme en hiver ; elle a perdu ses feuilles qui cachaient de délicates ramures, ces dentelles sombres, résilles que font les branches ; un ciel sans ardeur éclaire le tapis fauve des fougères, la tache vive des mousses mouillées [...] » (*PC*, 19). La parataxe équative définit une esthétique : ce qui est « beau » est « calme ». Les taches « fauves » ne sont intégrées dans le tableau que si elles forment un tapis, le sol mort et sans sève du paysage.

Dans l'œuvre de Chardonne, il n'y a pas ou peu de personnages « dostoïevskiens », inconséquents, orgueilleux, fous. À Nathalie, l'épouse passionnée, capricieuse, fardée, à la femme *romanesque*, le héros et le romancier préfèrent Pauline, l'épouse sagement exemplaire. Elle qui craint que « le sentiment enfoui, jamais exprimé, ne répandît autour d'eux son tumulte » (*DS*, 180) incarne la résignation raisonnable. Cette « abnégation extrême » (*DS*, 261) n'est jamais pensée comme une faiblesse mais comme une vertu, c'est-à-dire comme une force. Son mari, par faiblesse, ne peut supporter en elle la moindre défaillance ; pour ne pas le décevoir, elle doit « ruser avec soi-même et avec lui, dissimuler le côté d'ombre » (*DS*, 287). Dans *Vivre à Madère*, s'associer à Vinocq, le financier, maître en spéculation, c'est pactiser avec le diable (*VM* 68), mais ce diable si peu diabolique ne veut finalement que le bien du narrateur ; aussi la très sage Angèle finit-elle par l'absoudre : « "Il est bon dans sa manière de servir vos intérêts" » (*VM*, 154). Ce Vinocq si romanesque est l'exception ; c'est plutôt le très prévisible Pommerel qui révèle la loi de la création du personnage chez Chardonne :

[...] M. Pommerel, assis au banc des diacres, prit une bourse de velours et vint se placer près de la porte, quêteur impassible changé en cariatide, dont l'oeil mort ne reconnaissait plus l'ami qui déposait sans bruit une pièce d'argent [...]. (*DS*, 15)

« Chagné en cariatide », « l'oeil mort », le vertueux Pommerel est un homme pétri d'éthique, mais sans vie ; le bon personnage est un personnage mort. Le romancier veillera qu'il ne lui arrive rien, si bien que son existence pourra se résumer dans la formule qui décrit le rituel de la valse, cette « giration si sage » (*DS*, 23). Comment faire un roman sans passions, un roman anti-baroque, un roman français, classique, épuré, authentiquement protestant²⁴ ? Ce roman ressemblerait à une « samba », c'est-à-dire, à « une esquisse de danse, très savante, intime,

24 Chardonne semble indiquer de nouvelles lignes romanesques. Michel Houellebecq, qui prend acte d'une société « débaroquisée », est lui aussi à la recherche un objet plus « morne », d'une forme plate (ou « plateforme ») : « Cet effacement progressif des relations humaines n'est pas sans poser certains problèmes au roman. [...] La forme romanesque n'est pas conçue pour peindre l'indifférence, ni le néant ; il faudrait inventer une articulation plus plate, plus concise et plus morne », explique Houellebecq dans *Extension du domaine de la lutte*, Paris, éd. Maurice Nadeau, 1994, repris dans la coll. « J'ai lu », p. 42.

chaste ; art accompli qu'il suffit de suggérer par une ondulation du corps pleine de réserve » (VM, 48). Le dénouement de *Vivre à Madère*, qui est un art poétique, confirme cette analogie :

Au commencement, il y a une émotion légère, à peine formée, un sentiment presque indistinct qui s'éveille, encore intact ; il voudrait éclore, mais il choisit la voie détournée des mots, à la place de la vie mortelle. (VM, 173)

Puisque la vie est « mortelle », l'émotion se sublime dans le discours : l'art de Chardonne accueille la vibration, la lente extinction d'une émotion qui s'est refusée à la vie. Mais n'est-ce pas là précisément le péché sans rémission de Jean, de Chardonne, peut-être – la faute qu'une longue succession de devoirs ne suffit pas à expier ?

Il a étouffé une volonté de bonheur, une promesse de la vie. Là est sa faute qui n'est pas condamnée par les Écritures, qu'il comprend mal, mais qui est certaine et que seule, peut-être, Nathalie connaît entièrement. (DS, 66)

Étouffer... « Il sentait sa faute *très ancienne*, pareille à un péché *contre la vie* [...] » (DS, 156, nous soulignons) ; car le Dieu judéo-chrétien veut être le dieu des vivants, celui qui accueille les manifestations les plus ténues de la vie, même si le péché les dégrade : « “Je n'éteindrai pas le lumignon qui fume encore”. Ces mots, choisis par hasard, le touchaient maintenant comme un reproche » (DS, 64²⁵). Ce reproche, le roman réformé de Chardonne n'en est pas vraiment exempt : éteindre le lumignon de l'émotion, avant qu'il ne s'embrase.

Conclusion

Il semble difficile de lire Chardonne sans convoquer la culture religieuse dont il a été pétri. « “Notre demeure est enlevée et transportée loin de nous comme une tente de berger. Mais la miséricorde de l'Éternel est de temps. Je suis la résurrection et la vie a dit le Seigneur” » (DS, 54). Repris par le personnage à la fin de sa vie, qui est aussi celle du roman, ce discours du pasteur Jean Barnery est *in fine* amputé de sa seconde partie : le « mais... » qui confesse la foi. Tel est bien le problème auquel Chardonne, romancier théologien, n'a cessé de se confronter : si le point de vue biblique porté sur la vie est assez difficile à contester (« Notre demeure est enlevée et transportée loin de nous comme une tente de berger »), comment vivre avec un tel savoir sans la foi ? Cette question peut émouvoir, car elle suscite des déplacements menus et inquiets *vers* et *hors de* la vie, ce lieu où convergent toutes les énigmes irrésolues du roman.

Dans l'œuvre de Chardonne, l'homme réformé se perçoit compliqué, subtil, trop subtil peut-être (DS, 211, 290). Pour lui, rien ne vaut que l'effort, mais l'effort ne vaut rien sans la foi : non la foi idolâtre, bien sûr, cette création humaine qui croit monter vers Dieu et ne s'adresse qu'à soi ; mais la foi divine, donnée par la grâce, qui descend de Dieu vers les hommes, et les sauve, sans qu'ils n'y puissent rien. Aussi l'amour infini de Dieu suscite-t-il en l'homme une angoisse infinie. La foi réformée désigne, avec plus d'acuité encore que le catholicisme, le nœud des affects religieux judéo-chrétiens. Comme la loi produit le péché, l'ordre religieux ne cesse d'engendrer le trouble et le désordre – et cette contradiction éclate à chacune des modernités successives depuis le XVI^e siècle. Enracinée dans la crise ouverte par la Réforme, l'œuvre de Chardonne est exemplairement une œuvre de crise. Elle représente et, dans une certaine mesure, défend un ordre d'origine religieuse ; mais loin de se figer dans l'affirmation dogmatique d'elle-même, cette poétique de l'ordre ne cesse de s'ouvrir (et se défaire) au contact de ce qui l'inquiète : le désordre, senti comme la puissance même de la vie, à la fois redoutable et fascinante.

25 Jean Barnery se réfère à Isaïe, 42, 3. Le prophète décrit la bonté de Dieu manifestée dans le jugement que son serviteur réserve à l'humanité, serviteur qui préfigure, pour les chrétiens, l'action salvifique du Christ : « *calamum quassatum non conteret et linum fumigans non extinguet* » (Vulgate), ce que la TOB (Traduction Œcuménique de la Bible) traduit ainsi : « il ne brisera pas le roseau ployé, il n'éteindra pas la mèche qui s'étiole ».

