

Joanna Pychowska

Université Pédagogique de Cracovie

LA MÉLANCOLIE MYSTIQUE ET MACABRE DU PAYSAGE BRETON

Mystic melancholy and monstrous melancholy of Breton landscape

ABSTRACT

In the short story *La Sainte-Anne de Ploubazlanec* two subjects dominate : the fantastic and art. The real world and the world of mystic and macabre dreams alternate in descriptions of Breton landscapes. However, its painting-like style and numerous references to art prove that E. Demolder was an excellent art critic.

KEY WORDS: Eugène Demolder, melancholy, Breton landscape, the fantastic, Art.

La troisième nouvelle de *Quatuor* d'Eugène Demolder, « La Sainte-Anne de Ploubazlanec », nous transporte en Bretagne. Le narrateur, que nous supposons être le sosie littéraire de l'auteur, « un matin de septembre [...] gravissai[t] la route qui mène de Pimpol à Ploubazlanec [...] accompagné du sieur le Gallou, le boucher aubergiste de l'île de Bréhat »¹. Il décrit le paysage breton.

Il est important de préciser qu'Eugène Demolder, journaliste, écrivain et grand critique artistique, a fait de fréquents séjours à La Guimorais, près de Saint-Malo et c'est justement pendant ces promenades qu'il a découvert la Sainte-Anne de Ploubazlanec (Callewaert 1958 : XXIX).

Nous avons intitulé notre lecture-analyse « Mélancolie macabre et mystique du paysage breton » parce que le mot « mélancolie » apparaît plusieurs fois dans le texte, enveloppant ce paysage d'une tristesse sans bornes. Citons à titre d'exemple les trois phrases suivantes : « Cette étreinte grandiose [de l'océan et de la terre] empreint la région d'une poignante mélancolie » (100) ; « cette immense mélancolie » (102) ; « [t]oute mélancolie de la matinée » (119). Tandis que le narrateur, lui-même, avoue d'être « imprégné de cette mélancolie du pays » (103). À un autre moment elle est nommée une « amère maladie » (101).

Mais qu'entend-t-on par « mélancolie » ? Le mot d'origine grecque, « μελαγχολία » signifie, d'après le dictionnaire Robert (Robert 1985 : 1175/1176) la bile noire, l'humeur noire ; il suggère un état pathologique caractérisé par une profonde tristesse, un pessimisme généralisé ; une dépression, neurasthénie, un spleen, cafard, un chagrin, un vague

¹ Eugène Demolder, *La Sainte-Anne de Ploubazlanec*, (in:) Eugène Demolder, *Quatuor*, Paris : Société Mercure de France, p. 103 (dans la suite de notre article nous marquerons les pages des citations de « La Sainte-Anne de Ploubazlanec » entre parenthèses, après celles-ci).

à l'âme². Dans son texte Demolder applique cette disposition d'esprit spécifiquement humaine, cet état d'âme, à la nature, ici un paysage breton. Ce qui ne nous surprend pas car la nature est souvent personnifiée, car l'océan/la mer et la terre constituent ce paysage. : « Nulle part la mer et la terre ne communiaient comme aux bords de la Bretagne » (97). Tel est l'incipit. La mer/l'océan (ce deuxième mot est plus fréquemment employé) et la terre sont présentés comme un couple d'amoureux. On dirait que l'océan avec ses vagues courtise la terre, ses roches, qu'il se comporte comme un amant ardent et sensuel. Les vagues embrassent les falaises avec « des lèvres ardentes » (97) et « avec des voluptés lentes de courtisanes, elles prodiguent des calineries savantes aux brisants » (97)³. Pourtant, l'océan et les rocs, les gorges creusées par l'eau mènent également contre la terre une lutte acharnée, accompagnée des « sanglots passionnés des flots qui organisent des concerts, parfois terribles [...] parfois plus doux » (98) et l'atmosphère devient souvent proprement infernale. Demolder peint un paysage fantastique et une atmosphère qui rappelle celle des romans de Walter Scott, avec des « châteaux forts calcinés par la foudre » (98), des « donjons de l'enfer » (99) aux « diaboliques splendeurs » (98), avec des « anges déchus » (98), des rocs aux aspects « des tombeaux de géants écroulés » (98). On dirait que les deux éléments, l'eau et la terre, gouvernent l'homme, prennent possession de lui, l'homme devient un frêle jouet dans cette danse macabre. « L'océan et la terre se pénètrent et s'embrassent ainsi dans un amour farouche, celle-ci livrant à l'autre en échange de ses caresses et de sa splendeur des pêcheurs nécessaires aux lamentations des flots » (99), ce qui explique, ajoute le narrateur, la mélancolie de la région (100), toujours en deuil de ses bateaux brisés et de ses naufragés. Pourtant, le narrateur présente les Bretons comme un peuple attiré, séduit, charmé par l'océan. Parfois même ce pays des eaux farouches prend à ses yeux des allures presque divines, il « l'attire et le subjugue comme un Dieu » (100). Pour le peuple breton « le désert des eaux » (100) devient une région féérique. L'océan et la terre intimement mêlés sont la patrie du matelot breton. Néanmoins, le narrateur ne se laisse pas longtemps séduire par la mélancolie mystique car « [t]out exhale l'angoisse » (101). Le fantastique lugubre prend le dessus. Il y est question d'une fée ou plutôt d'une sorcière, « la déesse aux cheveux d'algues » (101), qui nous rappelle la Lorelay, la nymphe maléfique qui « commande de trop innombrables sacrifices » (101).

Les villages bretons avec leurs maisons en pierres grises s'inscrivent bien dans ce paysage morne, mortuaire. Le narrateur y perçoit « le linceul de plusieurs siècles morts » (101). Tous les chemins y sont les chemins de la croix, nommés « les paroissiennes bien assorties à ces régions » (103). Des veuves de pêcheurs « s'agenouillent et sanglotent sur les dalles de pierre » (101) des chapelles, des calvaires, tandis que le tintement des horloges dans les chaumières rappelle le temps qui passe inexorablement, donc la mort. La mélancolie, personnifiée, est soignée par les Bretonnes qui « pensent » (102) ses plaies. Habillées tout en noir, les femmes semblent sortir directement du moyen-âge, des temps de la duchesse Anne. Demolder les compare « aux femmes peintes par Holbein » (102)

² Il est intéressant de citer à ce propos les mots de Marc Quaghebeur, prononcés durant ses cours à l'Université Pédagogique de Cracovie (2014) – cet écrivain et spécialiste de la littérature belge reconnaît que la mélancolie, omniprésente dans les Lettres belges, est comme une « aperception de l'histoire ».

³ Bergez (2004 : 109) tout en analysant les paysages dans les littératures, parle de « l'accaparement subjectif du paysage par l'auteur » et de « l'anthropomorphisme qui peut confiner à l'érotisation ».

ou aux pleureuses dans la Descente de croix de Roger van der Weyden (102/103). Ces femmes sévères, maigres, austères s'associent parfaitement bien avec le paysage breton des « chênes ébranchés, [des] feuilles sombres » (103).

Le narrateur consacre sept pages à la description du paysage, comme s'il créait la toile de fond d'un tableau⁴, avant de préciser qu'il va de Paimpol à Ploubazlanec avec Galou, son compagnon breton. Ce descendant des Celtes est, ainsi que les Bretonnes, en parfaite harmonie avec la nature environnante. Même sa langue, « houleuse et cavareuse » (103) rappelle au narrateur « [les] flots se brisant sur les galets » (104), tandis que par son aspect physique, il ressemble à une impitoyable déesse des eaux demandant des victimes : « ses yeux étaient d'un bleu étrange [...] on eût dit qu'y roulait une goutte d'eau de mer – yeux froids d'ondins, qui paraissaient pouvoir déchiffrer la vie sous-marine » (104).

Les paysages que traverse le narrateur deviennent de plus en plus angoissants : ce sont de larges espaces désertiques à la « couleur triste » (105) des ronces, des ajoncs, des mûres noires, ça et là « un grand pin maritime pleurant ses aiguilles » (106)⁵ sous un ciel gris. Les sons des cloches de Pimpol s'inscrivent bien dans ces cadres : avec leur musique de Dies irae ils semblent « compt[er] les morts » (106) et « relan[cer] à leurs paroissiens leur bénédiction macabre » (106)⁶. Le golf de Pimpol, personnifié, prend l'allure d'une « petite vieille dolente et noire » (107) qui se métamorphose (ses deux récifs l'aidant) en une figure fantastique suggérant « une gigantesque baleine » (108) à « une large gueule » (107). À Ploubazlanec, comme à Pimpol, nous voyons de pauvres maisonnettes, des croix, des calvaires. Néanmoins la « petite église basse, large » (109) apporte un élément rassurant, un espace amical, protecteur, presque un 'locus aemenuis' : l'église semble protéger ses paroissiens, c'est « un petit temple maternel et rustique » (109). Dans le cimetière qui l'entoure, avec des croix blanches, des tombes multicolores la mort, appelée « la jardinière » (110), prend « des allures familières » (110). D'ailleurs, le Breton, habitué tous les jours à elle et « soumis à une sorte de fatalisme chrétien » (110), ne la craint pas. Il montre « un mysticisme farouche » (110), qui prend sa source dans la mer qui « l'illumine et l'exalte » (110).

⁴ Il serait important, nous semble-t-il, de réfléchir ici sur la signification du mot « paysage ». Parmi une multitude de définitions, nous avons choisi ce fragment de l'article de Ph. Leveau (consulté le 12 août 2016) : « Qu'est-ce qu'un paysage ? Dans sa première définition, telle que la donne le dictionnaire de langue de Paul Robert, un paysage est la « partie d'un pays que la nature présente à l'œil qui le regarde ». Beau ou laid, un paysage est le cadre de notre existence quotidienne. À ce titre, il peut être l'objet d'une vision artistique (et le terme a pris en peinture un sens spécifique venant à désigner un tableau « où la nature tient le premier rôle et où les figures d'hommes ou d'animaux ne sont que des accessoires ») décrite par le poète ou représentée par le peintre. Le terme a gagné par analogie la littérature. Une histoire du paysage à prétention scientifique élaborée à partir d'une approche esthétique est parfaitement légitime. L'évolution des acceptions du mot paysage n'est d'ailleurs pas un cas unique : tous les géomorphologues ne savent peut-être pas qu'une notion aussi importante que celle de relief a été empruntée au vocabulaire... artistique ! Le mot paysage a une infinité de sens propres et figurés [...] ». Ce qui nous intéresse le plus dans ce passage cité, c'est justement cette vision artistique que les peintres ou/et les écrivains peuvent donner au paysage. Par ailleurs, d'après Marc Quaghebeur le paysage, en Belgique, remplace la notion de nation (Quaghebeur 1991 : 31).

⁵ La nature est donc toujours anthropomorphisée.

⁶ Une association au moins bizarre de ces deux mots, « bénédiction macabre » : bénédiction se rapportant plutôt au champ lexical de « mystique ». D'ailleurs juste après le narrateur parle du son « lugubre » qui sonne dans « la douce matinée » (107) pour souligner ses contrastes émotionnels du paysage breton.

Pourtant, et rien ne nous surprend dans cette nouvelle, l'apaisement, la douceur, le mysticisme n'adviennent que pour faire contraste avec ce qui suit juste après, pour provoquer un choc au lecteur, le terrifier⁷ : juste à côté, dans un recoin du cimetière nous découvrons une petite chapelle, avec un ossuaire – Ossa Patrum – qui « offre un spectacle d'épouvante » (111) : nous voilà devant une scène qui pourrait sortir d'un film d'horreur de Hitchcock, d'un fantastique pourtant parfaitement réel, où les vivants entrent avec leurs parents morts dans « une familiarité macabre » (114)⁸ : dans de petites niches en bois se trouvent des têtes des morts :

une tête dont les maxillaires déchaussés ou garnis de quelques chicots esquissent, derrière un grillage, un sourire rongé par les vers. Parfois une poignée de longs cheveux séchés et terreaux tombe devant des orbites creuses, ou bien un crâne roule de son refuge, au pied de l'autel, comme une tête étrange de décapité devant une planche de guillotine. (112)

Le narrateur ne se laisse pas dominer par le sentiment d'« une éternité sinistre » (113). De nouveau le décor change et on se retrouve dans une église à l'aspect de « cloître d'abbaye » (113), dans une ambiance angélique, divine mais également pleine de tristesse. Le tic-tac grave d'une horloge, accueillant le narrateur, ajoute de la solennité mélancolique. Et c'est enfin là que le lecteur retrouve la figure éponyme du titre de la nouvelle, de la Sainte-Anne, œuvre probable de quelque « sculpteur de proues de navires » (119). Le narrateur décrit minucieusement cette figure de la Sainte-Anne protectrice. Ce passage constitue selon nous, le fragment-clé, le « nœud » du texte. Le narrateur, sosie de l'auteur, ému « jusqu'aux larmes » (117), en contemplant cette sculpture simple et primitive réfléchit sur l'art, sur son rôle et il essaie de trouver son « essence », procédant, dirions nous, à la manière de Proust dans *À la recherche du temps perdu*. Ce dernier cherchait « l'essence des choses » (l'art), à travers la mémoire, les souvenirs retrouvés dans le goût de la madeleine et dans d'autres sensations, tandis que le narrateur d'Eugène Demolder cherche l'essence de l'art à travers les émotions qu'il a éprouvées face aux œuvres d'art telles que la *Vierge enceinte* de Rubens, (contemplée à la cathédrale d'Anvers) ou *Victoire de Samothrace* avec « ses ailes mutilées d'archange grec » (117) admirée à Louvre, ou encore Fra Angelico et ses chérubins de Florence. Proust s'interroge sur le bonheur de retrouver ses souvenirs, sur le rôle et le pouvoir de l'art. De même Demolder se demande « [p]ourquoi ces œuvres et d'autres qui sont leurs sœurs, [l']émeuvent-elles avec cette violence ? » (118). Il se répond lui-même : c'est « la somme de tout un peuple d'âmes [...], la genèse d'une époque » (118). Pour lui Rubens c'est « l'opulence charnelle et religieuse des Flandres » (118), la *Victoire de Samothrace* c'est « l'harmonie héroïque d'une race élégante et forte » (118), Fra Angelico « chante le pâle hosanna des esprits mystiques » (118) et, finalement, cette simple sculpture de la Sainte-Anne de Ploubazlanec, cette « idôle d'espérance » (120), « une Madone qui paraît implorer elle-même un pardon des fidèles » (121) exprime « toute la tristesse du peuple breton, [...] une somme de souffrances » (119).

En fin de compte la mélancolie prend le dessus et domine l'atmosphère de la Bretagne : le narrateur sort de l'église et les sons « désolés » (121) des cloches l'accompagnent, tandis qu'à l'horizon se dessine, comme dans le tableau de Pieter Brueghel

⁷ Ce qui constitue un des principes de la littérature fantastique.

⁸ Encore une fois un voisinage inattendu des mots.

l’Ancien (« Le Portement de Croix », 1564), « un moulin arrêté, juché près d’un bloc de rocher, tenant une de ses ailes décharnées levée vers le firmament, comme le doigt de la mort » (121). Même la Madone ne peut pas sauver « les pêcheurs égarés » (122). La fatalité de la mort a vaincu, enveloppant toute la région de la mélancolie funèbre...

Dans cette courte nouvelle nous distinguons deux grands thèmes : l’art et le fantastique. Demolder se révèle un excellent critique d’art, tant par la multiplicité de ses références à des œuvres diverses que par son style, son écriture picturale⁹. Il réussit à créer chez le lecteur des images, des représentations plastiques, plus sensuelles (cf. Wystouch 1994 : 22). L’auteur dispose d’une large palette de mots riches en couleur, qui donnent proprement à voir. Lisons/regardons, par exemple, sa description des

talus fortifiés de moellons [...] sur lesquels les aubélines jetaient leurs baies et des fleurs d’un rose fané des ronces [...] ou bien un champ d’ajoncs, de cette couleur triste que les peintres appellent ‘terre verte’. Parfois se montrait un coin de bruyère, dont le violet épiscopal [...]. (105)

Ailleurs le narrateur s’extasie devant « [...] les vieux vitraux supérieurs, avec leurs verts véronèse, leurs citrons, leurs écarlates, leurs orangés, leurs violets d’évêque et leurs bleus de France [...] » (114), tandis que la Sainte-Anne « sort d’un cadre de vieil or et se détache sur un fond d’un bleu doucement lunaire : cet azur indique-t-il que Sainte-Anne descend du ciel [...] » (116). La peinture se présente chez Demolder comme un modèle d’écriture, le vocabulaire du peintre se révèle dans ses descriptions. Il parle, par exemple, de l’avant-plan, des taches de couleurs : « [...] des prairies descendant vers la plage [...] faisaient à la marine un avant-plan où, parmi les vers plus clairs de l’herbe entrevue, et parmi les fougères, les chênes ébranchés espaçaient des tons sombres mêlés d’ocre et d’émeraude » (107). Ailleurs « [...] un large espace où des ajoncs consumés planquaient d’une large tach noire la lande [...] » (105). Tandis que dans la description du cimetière l’auteur contraste des croix blanches et des fleurs multicolores : « [c] ces bouquets sont barbares mais leur rusticité multicolore, jointe à la blancheur des croix, donne un aspect virginal au cimetière » (110). À un autre moment, le ciel nous apparaît proprement comme une peinture impressionniste : « [l]e ciel indécis, pommelé de taches laiteuses, veiné de gris, avec des transparences de brouillards flottants, la nuance des ailes de ces petits papillons de prairie, légèrement bleutés, qu’on appelle ‘vanesses’ (106).

L’art procure à Demolder les émotions les plus vives. « Il mélange souvent anecdote vécue, souvenir pictural et décor réel » (Callewaert 1958 : XX). Nous ne pouvons pas oublier non plus que, comme le remarque Albert Giraud poète symboliste belge, « [l]’histoire de la Belgique littéraire c’est l’histoire d’un peintre qui se met à écrire et qui, tout en rompant avec la tradition de sa race, s’y conforme encore en lui désobéissant » (Klinkenberg 1991 : 101–110). En Belgique, les mots, les textes et les tableaux sont restés et restent toujours en relation spécifique, très intime, s’infiltrant mutuellement. La peinture flamande a été pendant de longues années considérée comme une sorte de signe identitaire de la Belgique.

⁹ Nous parlons de l’écriture picturale « lorsque la littérature intériorise à un tel point le tableau qu’elle le transforme en style » (Bergez 2004 : 192). La peinture et l’écriture s’interpénètrent, comme si l’auteur désirait « dépasser les limitations de la langue pour accéder à un rapport sensible plus immédiat avec le réel » (Bergez 2004 : 195).

L'autre thème est le fantastique que nous avons évoqué plusieurs fois dans notre analyse : l'univers du réel et l'univers du rêve s'entremêlent sans cesse. La poétique du fantastique est bien respectée dans le texte. L'auteur de cette courte nouvelle sait créer l'émotion, la tension, susciter de l'angoisse, l'effroi par un choix de petits détails, un chagement de tons, un jeu de lumières et d'ombres, de couleurs changeant ainsi que par l'introduction du silence ' maléfique '. L'insolite fait son entrée plusieurs fois.

Demolder s'inscrit parfaitement bien dans les tendances de la génération de la fin du XIX^e siècle caractérisées, selon Baronian, par « la suprématie de l'idéal sur le réel, du rêve sur le positivisme, du mysticisme sur le scientisme, de l'incongru sur l'aseptisé, du morbide sur le rassurant » (Baronian 2000: 117).

BIBLIOGRAPHIE

- BARONIAN Jean-Baptiste, 2000, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Tournai : La Renaissance du Livre.
- BERGEZ Daniel, 2004, *Littérature et peinture*, Paris : Armand Colin.
- CALLEWAERT Claire, 1958, Préface, (in :) Eugène DEMOLDER, *Les meilleures pages*, Bruxelles : La Renaissance du Livre.
- DEMOLDER Eugène, 1897, La Sainte-Anne de Ploubazlanec, (in :) idem, *Quatuor*, Paris : Société Mercurie de France.
- KLINKENBERG Jean-Marie, 1991, La génération de 1880 et la Flandre, (in :) Jean WEISGERBER, *Les Avant-gardes littéraires en Belgique. Au confluent des arts et des langues (1880–1850)*, Bruxelles : Labor.
- LEVEAU Philippe, Paysage histoire du, (in :) *Encyclopædia Universalis [en ligne]*, consulté le 12 août 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/histoire-du-paysage>.
- QUAGHEBEUR Marc, 1991, *La première des littératures francophones non françaises, La Belgique francophone. Lettres arts « Philologia »*, nr 1–2, Rodica Lascu-Pop (ed.).
- ROBERT Paul, 1985, *Le Petit Robert 1*, Paris : Le Robert.
- WYSŁOŁUCH Seweryna, 1994, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa : PWN.