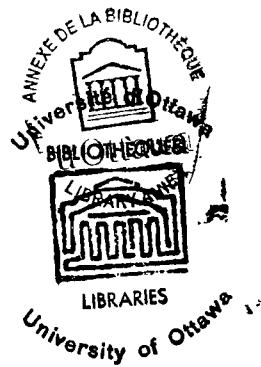


ANDRE MAUROIS ET L'APPRENTISSAGE DE LA BIOGRAPHIE:
LES BIOGRAPHIES ANGLAISES
(1923-1930)

Claude Monnet

Thèse présentée à l'École des études supérieures
de l'Université d'Ottawa en vue de
l'obtention du Doctorat en
littérature française.



Ottawa, Canada, 1978

© C. Monnet, Ottawa, Canada, 1978

UMI Number: DC53751

INFORMATION TO USERS

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleed-through, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

UMI[®]

UMI Microform DC53751
Copyright 2011 by ProQuest LLC
All rights reserved. This microform edition is protected against
unauthorized copying under Title 17, United States Code.

ProQuest LLC
789 East Eisenhower Parkway
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346

CURRICULUM VITAE

Claude Monnet est né à Colombes le 7 décembre 1940. Il a obtenu la licence ès lettres d'enseignement de l'Université de Caen en 1963 et le Diplôme d'Etudes Supérieures de cette même université en 1964.

Cette thèse a été dirigée par Monsieur Réjean Robidoux, professeur titulaire à la Faculté des Arts de l'Université d'Ottawa. Nous tenons à lui exprimer notre profonde reconnaissance pour ses conseils et ses encouragements, qui nous ont été d'un précieux secours.

A Jean Ménard

TABLE DES MATIERES

	<u>Page</u>
INTRODUCTION	V
CHAPITRE I: <u>La formation du biographe, sa philosophie</u>	1
<p>L'influence de son milieu familial, la religion juive, les premières études, p. 1; les traits de caractère: conformisme, curiosité, besoin de comprendre et d'expliquer, p. 4; la rencontre avec Alain, p. 6; l'expérience de l'action, p. 10; l'influence de Kipling, p. 11; la rencontre des Anglais, p. 14; les décades de Pontigny et Charles Du Bos, p. 18; le tempérament romantique de Maurois, sa rencontre avec Janine de Szymkiewickz, p. 19; le mariage avec Simone de Cavaillet et son influence sur la carrière de Maurois, p. 21; la philosophie de la vie: impossibilité de connaître l'homme et l'univers, relativisme, le seul absolu est celui de l'illusion, conflit du rêve et de la réalité, exaltation de l'action, puissance de la volonté, importance des règles sociales et des conventions, conservatisme, p. 22; conclusion, p. 36.</p>	
CHAPITRE II: <u>L'esthétique de la biographie</u>	39
<p><u>Aspects de la biographie</u> et l'esthétique du genre biographique, p. 39; la biographie moderne et ses caractéristiques: insistance sur la forme, souci de la vérité, sens de la complexité de l'être humain, conciliation de la vérité historique et de la forme artistique, p. 39; les éléments servant à connaître la vérité sur un homme: documents originaux, journaux, lettres, œuvres, p. 43; problèmes du rapport entre la personnalité de l'artiste et son œuvre, p. 48; utilisation de l'autobiographie, p. 51; la biographie comme moyen d'expression, p. 54; l'action morale de la biographie, p. 58; le récit biographique: choix du sujet, importance de la sélection, multiplication des détails vivants, p. 60; biographie et roman, p. 64; les principes régissant la construction d'un récit biographique: le point de vue, le décor, les idées, le milieu, le traitement du temps, les thèmes, p. 70; la biographie et l'art de la mise en scène, p. 77; le style de la biographie: clarté, simplicité, emploi d'images, du dialogue, du monologue intérieur, parallèles et personnages contrastés, titres donnés aux biographies, têtes et fins du chapitre, humour, ironie, réflexions, maximes, p. 80; conclusion, p. 85.</p>	

CHAPITRE III: Ariel ou La Vie de Shelley

87

La vie de Shelley occasion pour Maurois de se confesser par personne interposée, similitudes entre Maurois et Shelley, p. 87; l'utilisation des documents: allégement, condensation et manipulation des faits, libertés avec les sources, omissions, p. 90; le traitement des faits: impression de "découverte progressive, de croissance naturelle", unité dramatique de la vie de Shelley, emploi de thèmes, p. 96; les techniques romanesques: chapitres très courts, titres ingénieux, ordre chronologique, dramatisation, caricatures, ironie, opposition de personnages, dialogues, monologues intérieurs, p. 101; le style de Maurois, p. 106; le portrait de Shelley: Shelley à Eton, Ariel le sylphe shakespearien, la vie amoureuse du poète, p. 109; critique de la biographie de Maurois: la charité, l'humanité, l'amour de la vie de Shelley ne sont pas assez accentués, parti-pris défavorable au poète dans la relation de certains épisodes (expédition en Irlande), Shelley en tant que poète est négligé, p. 114; conclusion, p. 125.

CHAPITRE IV: La Vie de Disraëli

128

Raisons du choix de Disraëli comme héros d'une biographie: lien personnel entre Maurois et Disraëli, attitude face à la religion commune, philosophie semblable, p. 128; les sources et leur utilisation: présentation des événements et des faits du point de vue disraëlien, appel aux éléments autobiographiques de l'oeuvre disraëlienne, p. 132; la technique du portrait: caractère dramatique de l'existence de Disraëli, emploi des thèmes, description des endroits que Disraëli a fréquentés, titres des chapitres, portraits contrastés, images, utilisation du monologue intérieur et du dialogue, humour, recherche du romanesque, insistance sur les moeurs et les coutumes anglaises, maximes et réflexions générales, p. 136; le portrait de Disraëli: charme physique, le dandy, allure exotique, passage du temps sur la physionomie de Disraëli, le mystère disraëlien, le problème de la sincérité et de l'ambition disraëlienne, le complexe racial, le rôle de la création littéraire, Disraëli romantique de l'action, son cynisme, Disraëli et l'amitié, Disraëli et les femmes, p. 158; critiques: portrait idéalisé, tendance à insister davantage sur les qualités que sur les faiblesses, p. 171; conclusion, p. 172.

CHAPITRE V: Don Juan ou La Vie de Byron

Attaques lancées contre André Maurois: manque d'honnêteté intellectuelle, "biographie romancée", p. 177; raisons qui ont poussé Maurois à écrire une biographie de Byron: Byron type du romantique dont la vie est facile à ressusciter, entretiens avec Charles Du Bos, p. 179; le travail de préparation: visite des lieux hantés par Byron, recherche de la documentation, p. 181; l'utilisation de l'oeuvre de Byron, p. 183; la technique du biographe: solidité de la documentation, références, chronologie plus détaillée, construction dramatique, thèmes, recherche de l'effet à produire, humour, anecdotes, juxtapositions et interrogations successives, parallèles, notations psychologiques, sens du détail, description du milieu politique et social, interprétation des faits, considérations sur la vie et les mœurs, p. 200; conclusion partielle: plus de rigueur, moins de création romanesque, cependant, accentuation des aspects romanesques de la vie de Byron, scènes effacées, trop d'espace consacré à l'enfance et à la jeunesse, p. 218; le portrait de Byron: le portrait physique, l'attitude byronienne, le passage des ans, la frugalité de Byron, son infirmité, son éducation, son puritanisme, son sens du péché, son calvinisme latent, les couches successives qui limitent son caractère et influencent sa vision du monde, son ennui, son orgueil, son attachement aux conventions, "Hamlet et Don Quichotte", p. 220; la vie sentimentale de Byron: Mary Chaworth, Lady Caroline Lamb, Lady Oxford, l'épisode de l'inceste, Lady Frances Webster, le mariage avec Annabella Milbanke, Claire Clairmont, Marianna Segati, Margarita Cogni, la comtesse Guiccioli, p. 237; Byron, Don Juan malgré lui, p. 252; les amitiés particulières, p. 254; conclusion, p. 257.

CONCLUSION

262

BIBLIOGRAPHIE

268

INTRODUCTION

André Maurois a donné à la biographie une audience qu'elle n'avait jamais connue en France. Il est vrai que ce genre avait été assez dédaigné auparavant. Certes on pourrait citer le Charles XII de Voltaire, la vie de Rancé de Chateaubriand, les vies écrites par Stendhal, les portraits de Sainte-Beuve, les vies héroïques de Romain Rolland. Il n'en demeure pas moins que depuis Ariel ou la vie de Shelley en 1923 jusqu'à Prométhée ou la vie de Balzac en 1965, André Maurois a contribué plus que nul autre à la renaissance du genre biographique en France et son nom est associé à une certaine manière d'écrire des biographies.

Ce sont ses premières biographies écrites entre 1923 et 1930, Ariel ou la vie de Shelley, Disraëli et Byron qui ont lancé et établi sa réputation. Elles correspondent à la mise au point, au rodage d'une formule qu'il allait utiliser par la suite et elles fournissent l'occasion de dégager les règles pratiques qui président au travail du biographe.

Avec Maurois nous avons la chance d'être en présence non seulement du praticien mais aussi du théoricien de la biographie. Dans Aspects de la biographie, recueil de conférences prononcées à l'Université de Cambridge en 1928, il a réfléchi sur la nature du genre biographique et sur la condition du biographe. Ce qu'il nous a dit de ses objectifs et ce qu'il a fait peut encore être étudié avec profit. Nous allons examiner à la fois sa solution théorique telle qu'exprimée dans Aspects de la biographie et son application pratique dans les trois biographies anglaises écrites entre 1923 et 1930. Nous nous poserons les questions suivantes:

Aspects de la biographie fait-il le tour de la théorie de Maurois? Est-ce l'achèvement de la méthode? Peut-on déceler une évolution à partir d'Ariel ou la vie de Shelley jusqu'à Byron?

Les trois premières biographies d'André Maurois portent sur des sujets anglais. Rien d'étonnant à cela, puisque son entière préparation au genre biographique est liée à l'Angleterre. Il s'insère tout naturellement dans le courant d'un renouveau biographique qui a commencé en Angleterre et dont les principaux représentants sont Virginia Woolf, Harold Nicolson et surtout Lytton Strachey. Maurois, dans Aspects de la biographie, se réfère continuellement au modèle anglais et il reconnaîtra plus tard avec plus de précision sa dette envers Lytton Strachey:

A Pontigny je rencontrai Lytton Strachey dont la Reine Victoria m'enseigna l'art de la biographie¹.

Les années de guerre pendant lesquelles Maurois avait eu un contact prolongé avec des Britanniques lui avaient fait découvrir un "peuple selon son coeur" dont il allait s'efforcer d'être l'interprète auprès du public français. Dans sa tâche d'expliquer les Anglais, Maurois ne pouvait qu'être séduit par des représentants illustres de la vie littéraire et politique anglaise.

Pourquoi a-t-il choisi d'écrire la vie de romantiques anglais? Il s'en explique dans la préface d'un volume qui réunit ses trois biographies anglaises:

¹ Jacques Suffel, André Maurois: avec des remarques par André Maurois, Paris, Flammarion, 1963, p. 36. La rencontre entre Maurois et Strachey eut lieu au printemps de 1922; voir Mémoires, Paris, Flammarion, 1970, p. 146.

Bien que le romantisme français soit une école justement illustre, il faut dire que l'attitude romantique est plus naturelle à des Anglais qu'à des Français. Il y a chez l'Anglais un fond d'excentricité et de liberté plus abondant ... les poètes romantiques français (sauf peut-être Musset) gardent tous un fond de conformisme invincible ... les romantiques anglais vivent plus complètement et plus follement leur romantisme. C'est ce qui fait d'eux d'admirables héros de biographie².

De plus, l'état d'esprit de l'après-guerre caractérisé par le désir d'évasion, le besoin d'exemples héroïques, la révolte contre les traditions, l'inquiétude, et la recherche de la vérité, était favorable à une résurgence du romantisme et préparait la voie à un nouvel intérêt pour le genre biographique.

Pourtant, il y a une raison plus profonde à l'attraction de Maurois pour des héros romantiques. La biographie était pour lui un moyen privilégié pour exprimer ses pensées les plus secrètes, une sorte de délivrance:

J'avais souffert, dans ma jeunesse, d'une excessive pudeur de sentiments et d'expression ... Il en résultait que, romancier, je me trouvais trop souvent bridé par mon tempérament. En peignant de beaux monstres, dont la tendance était toute contraire et pour qui la confession publique devenait une règle, je me sentais délivré³.

Dans Aspects de la biographie, Maurois consacre un chapitre entier à "la biographie comme moyen d'expression" et il a avoué:

² André Maurois, l'Angleterre Romantique, Paris, Gallimard N.R.F., 1953, p. 13.

³ André Maurois, "Préfaces pour la radio: 'Pourquoi écrivez-vous?'" La Table Ronde, n° 131, novembre 1958, p. 82.

En ce qui me concerne ... je sais que ma vie a été la source et la cause première d'une grande partie de mon oeuvre⁴.

Quelle est la dimension autobiographique dans l'entreprise biographique de Maurois? Comment s'est-il servi de sa vie pour rendre compte de la vie d'un autre homme dont les expériences et les sentiments ne pouvaient être que différents? N'a-t-il pas glissé dans le portrait de lui-même? Ce besoin de se dire soi-même, de s'accomplir dans une autre existence ne procède-t-il pas d'un certain parti pris?

Chacun des héros choisis par Maurois soulève une multitude de questions et la valeur du portrait qu'il en fait est en grande partie fonction de l'habileté avec laquelle il pose et résout ces questions. Comment peut-on juger de la compétence d'un biographe tel que Maurois si on ne connaît pas son équation personnelle, c'est-à-dire sa personnalité, l'orientation de sa pensée, sa culture, sa psychologie et sa vision du monde.

Ecrire une biographie, c'est aussi définir une conception de l'homme. Les idées d'André Maurois sur l'homme se rattachent à une certaine vision philosophique, morale et politique qu'il importe de dégager.

Tout biographe se trouve confronté à ce problème fondamental: Comment rendre compte d'une existence dans sa vérité et sa complexité?

Maurois dans Aspects de la biographie manifeste un souci aigu de la vérité et un sens de la complexité du réel. Dans ses biographies il a cherché à atteindre un certain niveau d'adéquation à la vérité. Y a-t-il

⁴ André Maurois, Soixante ans de ma vie littéraire, Périgueux, Pierre Fanlac, 1966, p. 10.

réussi? A-t-il su recréer la complexité du réel? Et, plus fondamentalement: Est-ce que sa méthode dans son fonctionnement concret permettait d'y parvenir? Ce que nous demandons à une biographie ce n'est pas tant de s'attarder sur la vie extérieure et la carrière d'un personnage que de nous faire découvrir l'essence d'un caractère. Ce qui nous importe c'est qu'elle nous révèle dans toute sa richesse, dans toute son étendue, quelle est la nature de l'homme. L'homme, dans le cas de Shelley, de Disraëli et de Byron, étant un écrivain, le problème des rapports entre la vie et l'oeuvre se pose. Quelle place Maurois a-t-il accordée à l'oeuvre de ses héros? A-t-il su faire le lien entre la personnalité et l'oeuvre?

Pour l'écrivain, qu'il soit romancier, biographe ou autobiographe, l'opération de recréation d'une vie ou de la réalité consiste à donner un "sens" à cette vie qui autrement n'en a pas ou n'en aurait guère. C'est une sorte de renaissance par l'esprit de l'artiste qui s'opère.

Serge Doubrovsky a fort bien noté que le "sens" d'une vie humaine existe comme un "imaginaire" et que "c'est sur ce seul plan qu'une biographie intelligente ou, tout simplement, intelligible, peut le découvrir, et jamais sur celui de la réalité objective"⁵.

Maurois dans Aspects de la biographie attache une grande importance à l'imagination, à ce qu'il appelle "la divination artistique". Comment l'a-t-il utilisée dans ses biographies? N'y a-t-il pas un risque sérieux,

⁵ Serge Doubrovsky, Pourquoi la nouvelle critique, Paris, Mercure de France, pp. 211-212.

en s'abandonnant à son imagination, de créer un personnage de fiction sous prétexte de "faire vrai"? C'est ce que souligne Roquentin dans

La Nausée:

Lents, paresseux, maussades, les faits s'accrochent à la rigueur de l'ordre que je veux leur donner mais il leur reste extérieur. J'ai l'impression de faire un travail de pure imagination. Encore suis-je bien sûr que des personnages de roman auraient l'air plus vrais, seraient, en tout cas plus plaisants⁶.

Tel est bien le problème de cet art difficile qu'est la biographie. La tentation de "romancer" le héros, de recomposer l'homme en lui imposant de l'extérieur une unité préalable est extrêmement forte. Maurois a-t-il su y résister?

La biographie est un art narratif et Maurois, tout comme les biographes anglais dont il s'inspire, est convaincu que la tâche du biographe ne se résume pas à une compilation laborieuse et mécanique des faits. Le modèle romanesque joue donc un très grand rôle et André Maurois, dans Aspects de la biographie, consacre tout un chapitre à la question de savoir si le biographe peut profiter de l'expérience du romancier et se servir de sa technique. Il s'agissait pour lui de réconcilier deux objectifs apparemment irréconciliables: le souci du biographe pour la vérité scientifique d'une part et le point de vue personnel de l'autre. Romancier et auteur de nouvelles, il ne voulait pas supprimer la tendance naturelle de l'artiste à s'exprimer dans son style à lui et d'imprégner tout son texte du coloris de son propre monde intérieur. Cependant en

⁶ Jean-Paul Sartre, La Nausée, Paris, Gallimard, 1938. Ed. du Livre de Poche, p. 26.

tant que savant sa liberté était sévèrement compromise par la nécessité d'adhérer aux conventions de la documentation. Il a pourtant refusé de croire que la réconciliation de l'art et de l'érudition était impossible. Une certaine évolution peut être retracée depuis Ariel ou la vie de Shelley qui emprunte énormément à l'art romanesque jusqu'à Byron qui semble être beaucoup plus scientifique.

Ecrire une biographie implique un problème d'expression. Comment organiser le récit? En matière de biographie la pesanteur des matériaux ne facilite pas la tâche surtout si on assume dès le départ que la biographie doit être une oeuvre d'art. Maurois, dans Aspects de la biographie, n'a pas fait une véritable étude du genre mais il a plutôt apporté un témoignage sur ses propres conceptions. Il importe, à la lecture de ses trois biographies anglaises, de trouver des lois de fonctionnement.

La forme même du récit et son ordre sont une interprétation. La vision du monde du biographe est impliquée dans les structures narratives utilisées. La biographie est indissociable d'un processus d'évaluation et de sélection qui résulte de la philosophie du biographe et qui mène inévitablement à un éclairage du héros conditionné par celle-ci. Selon quels critères personnels Maurois a-t-il structuré ses biographies?

Dans l'organisation de son récit une difficulté majeure se présente au biographe: la différence de qualité, de structure entre le temps vécu par son héros et le temps tel qu'il le ressuscite. Comment Maurois a-t-il réussi à rendre l'incertitude de l'avenir, l'ambivalence des événements?

En définitive, une biographie ne vaut que ce que vaut le biographe lui-même. Nous chercherons ainsi chez Maurois une excellente culture générale mais aussi une expérience de la vie qui lui permet de se mettre à la place de l'autre, d'en assumer la personnalité, le rôle, la manière de sentir et de penser. Pour connaître son héros et lui restituer la vie le biographe doit avoir avec celui-ci des affinités psychologiques. Est-ce le cas pour Shelley, Disraëli et Byron?

Il ne faut pas oublier non plus que la biographie en tant qu'oeuvre littéraire doit avoir une valeur propre comme récit des aventures humaines. Maurois a-t-il su animer ses biographies? A-t-il rendu ses héros intelligibles en reconstituant leur devenir?

Pour porter un jugement efficace sur les biographies anglaises de Maurois il faut apprendre à connaître soi-même la vie des personnages qui nous sont présentés, arriver à découvrir ce que l'auteur a tiré de son propre fond, ce qu'il a interprété et ce qu'il a imaginé. C'est à ce prix que l'on peut décider de la valeur et de l'originalité du portrait.

Il reste à savoir si Maurois, en faisant revivre ses personnages et en les forçant à rejouer la pièce de leur existence sur une scène de sa conception, les a traités selon son idéal de justice et de vérité. La prérogative du choix nécessaire à l'artiste ne l'a-t-elle pas soumis à des tentations? Comment a-t-il pu respecter à la fois la complexité de tout être vivant et l'indispensable simplification de l'oeuvre d'art?

L'étude des biographies anglaises de Maurois nous permettra d'assister à l'élaboration d'une méthode originale dans laquelle Maurois

s'est proposé d'allier les scrupules de l'érudition et les enchantements de la littérature.

CHAPITRE PREMIER

LA FORMATION DU BIOGRAPHE, SA PHILOSOPHIE

Il y a un lien de caractère personnel entre une biographie et celui qui l'a écrite. Maurois, comme tous les autres biographes, fait passer le réel à travers les prismes de sa philosophie personnelle. C'est l'homme Maurois qu'il convient d'abord de découvrir avec ses qualités et ses défauts. Quelle formation a-t-il reçue? Quelle est la qualité de son expérience humaine? Possède-t-il dans sa culture, dans la configuration de son esprit les affinités psychologiques qui le mettront à même de comprendre les personnages qu'il essaiera de faire revivre?

Répondre à ces questions nous permettra d'identifier les critères qui l'ont aidé à choisir les événements et à structurer ses récits.

Tout d'abord, André Maurois¹ est l'homme d'un milieu, la bourgeoisie provinciale. Sa famille devait exercer sur lui une influence profonde.

Son père lui enseigna "le respect des lois et disciplines" et la vie à Elbeuf était empreinte d'une haute rigueur morale².

Le sens strict du devoir, le goût du travail bien fait sont peut-être ce qu'André Maurois a retenu de l'exemple paternel. Il tenait de son père "la ténacité, ce désir de faire aussi parfaitement que possible une

1 De son vrai nom Emile Herzog. Né à Elbeuf en 1885 d'une famille d'industriels, il prendra le nom d'André Maurois en 1918.

2 André Maurois, Mémoires, Paris, Flammarion, 1970, p. 13 et p. 16.

tâche"³. Cette caractéristique devait, selon lui, durer tout au long de sa carrière d'écrivain:

"Je n'ai jamais bâclé un article ni un discours, moins encore un livre"⁴.

Dans les familles bourgeoises, il y a aussi cette pudeur, ce puritanisme qui font qu'on ne parle pas de certains sujets:

Mon père, si pudique, et ma mère si discrète, nous enveloppaient de tristes réticences et de réserves inexprimées ... Rien n'était avoué et, pour cette raison, tout prenait une importance démesurée. J'ai cru longtemps aux vertus du silence, j'en suis arrivé à comprendre celles, libératoires, de la confession⁵.

Maurois conservera toujours ce goût de la réserve, des choses non dites et ne se risquera jamais à dépasser les limites des convenances. Au contact de ses parents, il apprit à refouler sa sensualité, mais il y avait en lui un besoin de confession qui se libérera, plus tard, dans ses biographies.

André Maurois ne semble guère avoir été marqué par la religion. Dans une lettre à Jean Guilton, citée dans le journal de celui-ci, il nous apprend que son éducation religieuse fut "brève, toute formelle" et ne laissa en lui "aucune trace profonde". D'autre part, l'influence d'Anatole France se faisait sentir sur l'adolescent:

3 André Maurois, Portrait d'un ami qui s'appelait moi, Paris, Wesmael-Charlier, 1959, p. 21.

4 Ibid., p. 21.

5 Mémoires, op. cit., p. 106.

A quinze ans, je lisais beaucoup Anatole France: son rationalisme hédonistique me satisfaisait: son attitude sceptique à l'égard des croyances judéo-chrétiennes me paraissait intelligente et sage.

Plus tard, Alain lui enseigna "la religion de l'esprit":

L'esprit n'est ni dedans ni dehors, disait-il, il est le tout de tout, un et indivisible. Le jour où je compris cela, j'entrevis la sublime et fanatique religion juive⁶.

L'appartenance de Maurois à la religion juive ne semble pas l'avoir marqué outre mesure, hormis le fait qu'à son entrée au lycée de Rouen en 1897 il ait subi quelques vexations:

Mes succès scolaires, l'affaire Dreyfus renaissant, s'unirent, pendant quelques semaines, pour faire de moi la victime de quelques garçons inconscients et cruels. C'était pour moi la première expérience de l'antisémitisme. J'en souffrais atrocement, n'ayant jusqu'alors connu que tendresse à la maison et amitié au collège⁷.

Maurois se souviendra de cette expérience traumatisante quand il écrira la vie de Disraëli.

Dans une entrevue avec l'American Hebrew, il a parlé de son âme juive:

Qu'est ce qui fait de moi un juif? Nos traditions, notre culture, notre histoire si glorieuse qui a donné à tous les juifs une certaine philosophie, une certaine tournure d'esprit qu'ils adoptent en toutes circonstances. Je suis convaincu qu'on peut trouver dans mes écrits les mêmes caractéristiques qui distinguent les oeuvres des autres écrivains juifs. Prenez, par exemple, Heine ou Disraëli - ou tout autre écrivain juif - et vous apercevrez chez eux trois traits communs: la tristesse, l'ironie et la sympathie humaine⁸.

6 Jean Guitton, "Journal" dans La Table Ronde, n° 141, septembre 1973, p. 13.

7 Mémoires, op. cit., p. 37.

8 Cité dans Le Mois, 1^{er} mai - 1^{er} juin 1931, p. 171.

Tous ces traits apparaissent en effet dans l'oeuvre de Maurois, mais il ne semble pas qu'ils soient l'apanage d'une race plutôt que d'une autre. Maurois d'ailleurs ne revendiquera jamais ses origines juives, ce qui aurait été contraire à son désir d'être accepté par son milieu.

Le jeune Maurois fut un élève brillant, un premier de classe tant au lycée d'Elbeuf qu'au lycée de Rouen. On peut déjà distinguer chez lui, à cette époque, un désir de s'adapter à son milieu et d'y exceller. Dans ses Mémoires il relate un épisode particulièrement révélateur. Une déviation de la colonne vertébrale l'avait obligé à porter un corset de fer. Pour prouver à ses camarades qu'il pouvait tout aussi bien réussir dans les exercices physiques que dans les exercices intellectuels il prit des leçons particulières et obtint la médaille décernée au premier en gymnastique⁹.

Cet exemple illustre sa capacité de surmonter les difficultés initiales pour s'intégrer à son entourage. Maurois, dès son enfance, recherche d'instinct sa place dans une collectivité dont il accepte les règles, comme en fait foi cet aveu suscité à l'occasion du rappel de ses souvenirs scolaires:

Je me souviens, sous le préau, de mon ardeur aux jeux; pendant quelques mois, bien lancer une balle, bien la reprendre, me semblèrent les choses les plus graves du monde. Frivole? Oui, peut-être, mais surtout conformiste, exactement le contraire d'un révolté. Heureux seulement si je me sens encadré, partie d'un ensemble solide dont je puis être une pièce utile. D'où le besoin d'être un bon joueur de golf si je vis parmi des joueurs de golf, un bon philosophe parmi des philosophes, un bon industriel

9 Mémoires, op. cit., p. 38.

parmi des gens de métier. Si je vivais parmi des chasseurs de phoques, je serais loyal chasseur de phoques, et sans ennui¹⁰.

"Conformiste" tel est en effet André Maurois et ce trait de caractère se retrouve partout dans son oeuvre. Il ne peut pas contester le monde dans lequel il s'est si naturellement inséré.

La culture littéraire de Maurois est extrêmement étendue. Dans la bibliothèque de sa mère il a trouvé ses premiers auteurs favoris: Corneille, Vigny et surtout Kipling. Au lycée de Rouen ses professeurs lui firent lire Saint-Simon, Pascal, Bossuet, Diderot et Voltaire. Ils acceptaient aussi quelques contemporains:

Anatole France parce qu'il était lui-même pétri des classiques. Maurice Barrès parce que son style semblait de la grande lignée de Chateaubriand. Les plus hardis ajoutaient Baudelaire, Verlaine¹¹.

Pendant son adolescence et jusqu'à l'entrée en scène d'Alain, Voltaire et Anatole France furent ses dieux littéraires. Maurois qui partage avec Voltaire, de son propre aveu, plusieurs traits: "curiosité universelle, besoin de comprendre, besoin d'expliquer", exprime cependant des réserves à son sujet:

Je l'admire vivement dans ce qu'il a de meilleur (et c'est, à mon avis, Candide); il n'a jamais été pour moi, au sens fort et total, un maître. Je le trouvais trop frivole pour ce qu'il a de sérieux, trop fanatique pour ce qu'il a d'humain¹².

10 André Maurois, Rouen, Paris, Emile Paul, 1927, pp. 83-84.

11 André Maurois, Soixante ans de ma vie littéraire, Périgueux, Pierre Fanlac, 1966, p. 13.

12 Portrait d'un ami qui s'appelait moi, op. cit., p. 100.

Quant à Anatole France, il semble que Maurois l'ait surtout apprécié pour la clarté et la limpidité de son style ainsi que pour son humour mais il lui reproche la limite de son champ de vision et d'enquête¹³. Les mêmes critiques pourraient d'ailleurs s'appliquer à Maurois lui-même.

On sait combien Maurois fut marqué par sa rencontre avec Alain, son professeur de philosophie au lycée de Rouen. Alain allait devenir son maître à penser et son influence se fera sentir dans tous les domaines: philosophie, morale, religion, politique, littérature.

Alain était un remarquable stimulateur d'intelligences qui savait à merveille piquer la curiosité de ses élèves. Son enseignement était extraordinairement vivant:

"Avec lui, l'abstraction devenait vivante. Son cours était jonché d'images, d'apologues et de paraboles"¹⁴.

Maurois restera marqué par les qualités pédagogiques de son maître. Celui-ci lui avait appris à réfléchir et lui avait donné le sens du concret.

La curiosité intellectuelle, le désir de comprendre, renforcés par le contact avec Alain, sont certainement des traits dominants dans la personnalité de Maurois. On les retrouve aussi chez Voltaire, chez Anatole France et chez les grands représentants de la tradition sceptique. Tout les intéresse, il y a en eux une soif de connaissance, un intérêt pour les hommes et pour la vie. Cette inlassable curiosité donne son unité à l'oeuvre de Maurois:

13 Ibid., pp. 93-100 et p. 48.

14 Christiane Garnier, Confidences d'écrivains, Paris, Grasset, 1955, p. 117.

J'ai aimé, j'aime à comprendre. Aussi bien la bactériologie que la mécanique, l'art de la guerre que celui du jardinier, le mouvement des coeurs que ceux des astres, les ressorts d'un style que ceux d'un état¹⁵.

Dans une grande partie de son oeuvre, André Maurois a cherché à expliquer les événements et les êtres. Les biographies témoignent de ce souci:

Je crois que je suis né pour expliquer, pour concilier. Très jeune, j'aimais à comprendre les êtres, leurs ressorts et, lorsqu'ils n'étaient pas des monstres, à leur trouver des excuses. C'est ce qui m'a jeté dans la biographie: il ne s'agissait pas de blâmer, ni d'aduler Chateaubriand, Byron, Sand, Hugo, mais de coïncider avec eux, d'arriver à une telle connaissance de leurs pensées que leurs actes me devinssent intelligibles¹⁶.

"Intelligence", "clarté", tels sont les termes qui reviennent sous la plume des critiques quand ils se réfèrent à André Maurois¹⁷.

Naturellement clair et lucide, ayant le goût d'instruire, il était, avec l'étendue et la solidité de sa culture, particulièrement à même d'être un grand professeur. Son rôle comme intercesseur a été maintes fois souligné. Jean Prévost, en particulier, a fait remarquer:

Maurois a fait plus que personne pour répandre la pensée d'Alain, pour faire connaître en France ce qu'il y avait de meilleur dans la pensée anglaise contemporaine. Il n'est rien qu'il n'ait admiré sans vouloir le faire admirer par d'autres¹⁸.

¹⁵ Portrait d'un ami qui s'appelait moi, op. cit., p. 45.

¹⁶ André Maurois, Les Nouvelles Littéraires, 23 juillet 1964, p. 1.

¹⁷ Voir en particulier les articles publiés sur Maurois à la suite de sa mort dans les Nouvelles Littéraires du 12 octobre 1967 et dans le Figaro Littéraire du 16 au 22 octobre 1967.

¹⁸ Jean Prévost, "André Maurois", La Nouvelle Revue Française, n° 288, 1^{er} septembre 1937, p. 446.

Peut-être a-t-on négligé la qualité de son effort didactique parce que son enseignement était dépourvu de toute lourdeur, parce que sa leçon, faite en souriant, s'assimilait sans peine.

Alain a aussi exercé une influence déterminante sur les goûts littéraires de Maurois et sur sa manière de considérer les grands auteurs. Alain, quoique philosophe de métier, prenait appui sur les textes des grands écrivains et estimait qu'on ne pouvait séparer philosophie et littérature. Maurois indiquera combien il est redevable à Alain pour sa compréhension des grandes oeuvres:

"Qui lit vraiment, sans rien passer, sans rien oublier? Presque personne. J'ai lu à travers ce parfait liseur et je m'en suis bien trouvé"¹⁹.

Il n'est donc pas surprenant qu'il ait consacré des biographies ou des essais à bon nombre d'auteurs qui lui avaient été révélés par Alain. Citons son étude sur Dickens publiée en 1927, ses biographies de George Sand (1952), de Victor Hugo (1954) et surtout son Prométhée ou la vie de Balzac (1965).

La pensée d'André Maurois a été façonnée en grande partie par Alain. Il reconnaîtra sa dette chaque fois qu'il en aura l'occasion comme dans le passage suivant:

¹⁹ André Maurois, "Alain liseur" dans Robert et Elizabeth Browning, Portraits suivis de quelques autres, Paris, Grasset, 1955, p. 251.

Je veux, donc je suis, aurait pu dire Alain. Je lui dois tout, mais en particulier une foi invincible en la puissance de la volonté et aussi un optimisme au sujet du prochain qui est charité²⁰.

Maurois a fait sienne la philosophie du bonheur d'Alain:

Parler à l'homme de sa liberté plutôt que de son esclavage; enseigner l'espoir plutôt que la contrainte, voilà le secret des sages. Il faut se jurer d'être heureux²¹.

Il allait apprendre d'Alain "la vertu de la volonté d'où naît l'action". Pour Alain, en effet, la vie n'avait aucune signification si l'on n'était pas engagé dans quelque action sociale ou dans la réalité concrète:

Rien n'est impossible, dit Alain; jetez-vous dans l'action présente et, dans la limite des forces humaines et de vos moyens propres, vous obtiendrez ce que vous voulez²².

Michel Droit a noté l'importance que Maurois a accordé à l'action à la fois dans sa vie et dans son oeuvre:

"L'action allait être l'une des règles de sa vie. Ses personnages préférés, qu'ils soient réels ou fictifs sont des hommes d'action"²³.

Maurois a écrit deux essais consacrés au thème de l'action: Dialogues sur le commandement (1924) et Au commencement était l'action (1966). Ses biographies lui ont permis de se livrer, par procuration, aux plaisirs de l'action. Une remarque faite à propos de Kipling s'applique à son propre cas:

²⁰ Soixante ans de ma vie littéraire, op. cit., pp. 17-18.

²¹ André Maurois, Alain, Paris, N.R.F. Gallimard, 1950, p. 150.

²² Ibid., pp. 148-149.

²³ Michel Droit, André Maurois, Paris, Editions Universitaires, 1953, p. 88.

Il y a, en presque tout écrivain qui aime à décrire les hommes d'action, un homme d'action frustré, plein de regrets. C'est ce qui fait que, dans ses récits, un tel écrivain place l'homme d'action au-dessus de l'artiste²⁴.

Maurois souhaitait entrer à l'Ecole Normale Supérieure pour ensuite devenir professeur et tenter sa chance comme écrivain. Alain l'en dissuada et lui conseilla d'acquérir une expérience du monde avant de se mettre à écrire²⁵.

Maurois entra en 1904 dans l'entreprise familiale. Ses débuts y furent assez pénibles à cause de la crise dans l'industrie textile mais il sut bientôt montrer ses qualités de chef en sauvant l'usine de la faillite. Il avait encore fait la preuve de la souplesse de son esprit et de sa faculté d'adaptation. Ce n'est pas sans une pointe d'orgueil qu'il remarque:

"Je me trouvai, à vingt-trois ans, chef indépendant et incontesté d'un vaste domaine industriel"²⁶.

Maurois a retiré de l'exercice du pouvoir et des responsabilités une leçon de réalisme. Il apprit "par ce contact quotidien que donne l'action avec les choses et les gens ... que les concepts de l'école n'existent pas dans le monde réel"²⁷. Dans Soixante ans de ma vie littéraire, il dresse ainsi le bilan de ses années passées à l'usine d'Elbeuf:

24 André Maurois, Magiciens et logiciens, Paris, Grasset, 1935, p. 42.

25 Mémoires, op. cit., pp. 48-49.

26 Ibid., p. 87.

27 Ibid., p. 72.

Parmi les écrivains de mon temps, il y en a eu de meilleurs que moi (Mauriac, Malraux, Aragon) au style plus neuf, aux recherches plus hardies, mais j'étais presque seul (avec Saint-Exupéry) à posséder l'expérience de l'action, c'est-à-dire la connaissance de ce qui fait une société: les travaux, les rapports du chef et des exécutants, de l'économique et du politique, bref ce quelque chose que possédait aussi Balzac parce qu'il avait été imprimeur, et qui lui permettait d'adosser son monde romanesque à une société vivante²⁸.

Cette expérience directe de la vie et des hommes est à coup sûr extrêmement précieuse pour le futur biographe. Par contre, les années passées comme chef d'industrie allaient fixer son conservatisme et faire naître en lui un moraliste occupé à défendre les valeurs de sa classe sociale:

En un temps où la mode voudrait imposer le mépris des vertus et des règles sans lesquelles aucune société ne peut subsister, je me trouvai tout naturellement, par mon métier même contraint de les défendre. Cela fit de moi un moraliste²⁹.

André Maurois mit à profit ses années de solitude provinciale pour compléter sa formation littéraire. Il consacrait ses soirées à "des lectures infinies" en particulier Balzac, Stendhal, Saint-Simon, Chateaubriand, Sainte-Beuve, mais aussi Darwin, Huxley et Auguste Comte³⁰. C'est à cette même époque qu'il subit l'influence de Kipling qui allait devenir, presque au même titre qu'Alain, son maître à penser, comme il le reconnaît lui-même:

28 Soixante ans de ma vie littéraire, op. cit., pp. 20-21.

29 Ibid., p. 21.

30 Portrait d'un ami qui s'appelait moi, op. cit., p. 22.

De tous les écrivains étrangers, c'est Kipling qui a eu sur moi l'influence la plus grande non seulement au point de vue littéraire, mais encore au point de vue moral³¹.

Ce qu'il cherchait avant tout en Kipling c'était "une conception héroïque de la vie":

Les héros, en dominant la paresse, l'envie, la peur, l'ambition et le désir, ou au moins en imposant à ces passions le masque du silence, viennent à bout du désordre, qui, si les héros ne veillent, réduit à l'impuissance toute société³².

Autre élément qui devait séduire Maurois: le sens de la hiérarchie dont font preuve les personnages de Kipling:

"Quel que fut le milieu décrit par lui, Kipling apercevait parmi les hommes une hiérarchie constante et nécessaire qui est l'armature de la société héroïque"³³.

Le fondement de l'autorité est l'action efficace et concrète:

L'homme d'action est partout dans l'oeuvre de Kipling, tantôt bâtisseur de ponts, tantôt dompteur de famines, tantôt officier de Gurkhas, tantôt planteur de coton³⁴.

Kipling lui enseigna aussi que "la liberté n'est pas l'anarchie" et qu'au contraire "elle dépend essentiellement du respect des lois"³⁵. Il faut obéir à la loi, tel est l'essentiel de la leçon politique de Kipling dans Le Livre de la Jungle. Le peuple libre des loups, sous l'influence

31 Dans Roger Guéron, "Kipling et nos écrivains", Toute l'édition, 25 janvier 1936, p. 1.

32 Magiciens et logiciens, op. cit., p. 24.

33 Ibid., p. 24.

34 Ibid., p. 25.

35 Ibid., p. 31.

du tigre, a rejeté l'autorité de son vieux chef Akela. La punition ne se fait pas attendre:

Quelques loups boitent pour être tombés dans des pièges, d'autres traînent une patte fracassée par un coup de feu, d'autres encore sont galeux pour avoir mangé des nourritures immondes, et quand Mowgli leur apporte la peau zébrée du tigre, l'un d'eux hurle: O toi, petit d'homme, conduis-nous! Nous en avons assez de vivre sans lois et nous voulons redevenir le peuple libre³⁶.

Dans ses Mémoires, Maurois révèle qu'Alain et Kipling représentaient deux pôles de sa conscience à ses débuts de chef d'entreprise:

Aux vues radicales de Chartier, citoyen dressé contre les pouvoirs, et qui craignait par-dessus tout la tyrannie, Kipling opposait l'image d'une hiérarchie nécessaire³⁷.

Dans ce débat intérieur où s'affrontent tour à tour la thèse Kipling et la thèse Chartier il semble bien que ce soit la thèse Kipling qui l'ait emporté comme en témoigne cet appel à la discipline que représente ce petit livre intitulé Dialogues sur le commandement publié en 1924.

Kipling est pour Maurois le créateur de mythes par excellence. Chez lui, le mythique s'associe toujours à l'idée de rite, c'est-à-dire à l'observance de cérémonies propres à une collectivité:

Par le Livre de la Jungle, Kipling a donné à une grande partie de l'humanité des mythes neufs, qui ont engendré des cérémonies et des symboles. Des enfants français, allemands, australiens, arabes, vont au Rocher du Conseil, se nomment des Louveteaux et apprennent la Loi parce que Kipling a écrit le Livre de la Jungle³⁸.

36 Ibid., p. 32.

37 Mémoires, op. cit., p. 71.

38 Magiciens et logiciens, op. cit., p. 49.

Kipling a proposé à Maurois une philosophie de l'homme d'action que ce dernier a adoptée pour son propre compte. Son influence est surtout allée dans le sens du conformisme social, c'est-à-dire de l'acceptation de la hiérarchie, des lois et des coutumes.

Avec Kipling Maurois avait découvert les qualités fondamentales des Anglais, la guerre allait lui fournir l'occasion irremplaçable d'entrer en contact avec un peuple auquel il se sentira tout de suite accordé. En effet, mobilisé auprès de la "British Expeditionary Force" en qualité d'interprète, il put découvrir de l'intérieur le caractère et le style de vie anglais.

André Maurois avait rencontré "un peuple selon son coeur" avec lequel il se découvrit aussitôt de profondes affinités. Leur réserve, leur efficacité dans l'action, leur humour, leur poésie et leur respect des conventions lui plurent sans restriction:

Leurs vertus étaient singulièrement faites pour me plaire. J'étais timide, secret; ils ne posaient jamais de questions personnelles. J'estimais les actions efficaces et silencieuses; ils étaient actifs et discrets. J'admirais les héros de Kipling; il leur ressemblait. J'aimais bien la poésie; ils la sentaient avec force, bien qu'ils s'en défendissent comme d'une faiblesse. J'avais besoin du masque de l'humour; ils le portaient. Je pensais comme Valéry et comme Alain que la civilisation est essentiellement faite de cérémonies; ils les multipliaient et y participaient avec une naïve gravité³⁹.

Maurois avait enfin trouvé sa voie: expliquer les Anglais aux Français. Sa vocation littéraire allait s'affirmer avec la publication en 1918 des Silences du colonel Bramble. Il mit en tête de son livre cette

39 André Maurois, Préface, Oeuvres Complètes, volume I, Paris, Fayard, 1950, pp. 11-12.

épigraphe empruntée à Lecky:

Parmi les types d'hommes que chacun de nous peut espérer réaliser, il y en a peu de meilleurs que celui du gentleman anglais, avec ses goûts conventionnels, ses étalons d'honneur, de religion, de sympathies, d'opinion et d'instincts⁴⁰.

Réserve, esprit sportif, intelligence pratique telles sont les qualités qui font que le gentleman anglais apparaît à André Maurois comme "le type le plus sympathique qu'ait encore produit l'évolution du pitoyable groupe de mammifères qui fait en ce moment quelque bruit sur la terre"⁴¹.

La conformité du caractère anglais avec ses tendances les plus profondes fait que Maurois accorde une confiance totale aux Anglais:

Oui, ces hommes admirables sont par certains côtés demeurés des enfants: ils en ont le teint rose, le goût profond des jeux ... Mais j'ai en eux une confiance infinie: leur métier de constructeurs d'empire leur a inspiré une haute idée de leurs devoirs d'hommes blancs⁴².

Les soldats britanniques dépeints par l'interprète Aurelle sont ceux de Kipling avec le même sens de l'honneur, de l'humour et du devoir, la même peur de l'émotion et des pensées profondes, la même persistance stoïque et le même respect pour la hiérarchie. André Maurois, très attentif aux règles du jeu social et à qui ses fonctions avaient posé le problème du commandement, ne pouvait qu'être prêt à admirer les conservateurs anglais. Son porte-parole Bernard Quesnay déclare:

40 Les Silences du colonel Bramble, Paris, Grasset, 1918, page titre.

41 Les Silences du colonel Bramble, op. cit., p. 46.

42 Ibid., p. 45.

J'ai le loyalisme de classe le plus vif; mon idéal, c'est le Sénat romain des origines, ou certains conservateurs anglais qui ont le sentiment très fort de leurs devoirs⁴³.

Ce qui fait la supériorité de l'Angleterre pour Maurois c'est qu'elle possède un système de discipline et d'idées. On pourrait sans doute en imaginer un autre plus rationnel mais ceci importe peu car l'Anglais n'habite pas le monde de la pensée pure, il fait partie du système dont il a reçu sa forme.

De plus, la religion anglaise parfaitement adaptée aux structures de la société devait séduire Maurois. Le sceptique qu'il était ne pouvait que se réjouir au spectacle de la tolérance et le conservateur être sensible aux vertus sociales de la religion anglicane. Plus tard, en Disraëli, il montrera un juif converti à la religion anglicane qui s'appuie sur l'Eglise pour établir un conservatisme rénové.

Les Anglais tels que Maurois les aime ne sont pas d'esprit compliqué. Leur règle est celle de la conformité. Il ne s'agit pas pour eux de raisonner et de théoriser mais d'agir. Les coutumes, les préjugés, la religion, les habitudes héréditaires les maintiennent en équilibre avec leur condition et leur milieu.

S'il y a une attitude face à la vie qui convient particulièrement au tempérament anglais, c'est l'humour:

Lorsque le réel s'impose avec trop de vigueur le mécanisme auquel l'esprit anglais recourt pour exprimer la vérité sans souffrir, c'est de la transporter sur un plan éloigné du possible où

43 André Maurois, Bernard Quesnay, Paris, Gallimard, 1926, p. 52.

elle cesse d'être offensante parce qu'elle devient invraisemblable: c'est l'humour⁴⁴.

"L'humour" dit ailleurs André Maurois "met à leur place véritable des événements qui, sans lui seraient tragiques. Il permet dans les circonstances les plus graves de conserver une légèreté consciente qui est une des formes les plus civilisées du courage"⁴⁵.

Maurois avait trouvé dans l'âme anglaise un ensemble de traits qui correspondaient à sa vision de l'homme: une énergie fortement appliquée au réel, la certitude que l'homme reçoit de son contact direct avec les faits des leçons précieuses, le sens de la discipline. Il adhère pleinement à l'idéal du "gentleman".

Chez celui-ci, en effet, la discipline morale des actes et la surveillance sociale des manières, des propos et des pensées sont étroitement liées. Le gentleman est maître de lui, il réprime toutes les impulsions qui choqueraient les exigences de la vie en société dont il est le produit.

La discipline de soi réagit sur l'expression de la pensée personnelle en lui imprimant une modération, une discrétion dont Maurois s'est fait une règle. L'influence subtile de l'humour atténue les chocs du désir humain contre le réel et préserve de toute tension exagérée. Maurois a appris de l'humour anglais le sens du relatif, la perception de la variété des choses et des êtres.

44 André Maurois, "Les Anglais" Nineteenth Century numéro 98, Décembre 1925, p. 811.

45 André Maurois, "A la découverte des Anglais" Modern Languages 2, Avril 1921, p. 101.

A Pontigny où Paul Desjardins réunissait chaque année des écrivains de tous les pays, Maurois fit en août 1922 la connaissance de Gide, Martin du Gard, Schlumberger, Jaloux, Mauriac, Ramon Fernandez, Jean Prévost, Charles du Bos et d'écrivains anglais comme Roger Fry et Lytton Strachey.

Parmi les amitiés qu'il contracte à Pontigny il en est une qui compte particulièrement pour Maurois, c'est celle de Charles du Bos.

Il y a entre eux des affinités évidentes: leur goût commun pour l'Angleterre, leur intérêt pour la compréhension des êtres, leur cosmopolitisme littéraire. D'ailleurs, n'ont-ils pas souvent éprouvé le même goût pour un auteur? Maurois avait trouvé en Charles du Bos un frère d'élection:

Très vite, je pris l'habitude, quand je lui parlais, de me mettre, autant que j'en étais capable, à son diapason. Ainsi, puis-je dire qu'il fut après Alain, l'un des premiers qui me transformèrent. J'éprouvais comme lui le besoin de vivre les idées; il m'y aida. Nous éprouvions la même admiration pour Tchekhov, pour Constant, pour Joubert, et, ce qui était alors plus rare, pour Byron⁴⁶.

Maurois assista aux leçons données par Charles du Bos pour un groupe d'auditeurs privilégiés sur Keats, Gide, Benjamin Constant, Byron, Tchekhov, Goethe, Novalis. Charles du Bos a contribué à former l'esprit de son ami dans le sens de la profondeur:

Mes tendances naturelles étaient plutôt la rapidité, l'excès de clarté, la simplification. Charlie me fit faire, par son

46 André Maurois, De Gide à Sartre, Paris, Librairie Académique Perrin, 1965, p. 55.

exemple, une cure de complexité, de lenteur et d'obscurité. Je m'en trouvai bien⁴⁷.

Peut-être Charles du Bos est-il à l'origine du plus grand sérieux avec lequel Maurois a écrit les biographies qui suivirent Ariel ou la Vie de Shelley.

Une des composantes essentielles du caractère de Maurois est son tempérament romanesque. Dans Portrait d'un ami qui s'appelait moi il écrit:

J'ai été dès l'enfance et surtout dès l'adolescence, ardemment romanesque. J'ai attaché une importance sans doute démesurée aux femmes et à l'amour. Chez le romanesque existe un écart entre la vision du monde qu'il voudrait avoir et le spectacle vériste que lui présente la vie⁴⁸.

Il est à la recherche de sa Sylphide, c'est-à-dire d'un être irréel formé de ses lectures et de ses rêves:

J'aimais un être fait, non de chair et de sang, mais de clair de lune et de cristal. Dès que la beauté d'une jeune fille me touchait, je lui prêtais tous les charmes de ma Sylphide, tout l'esprit de la Sanseverina, toute la hardiesse de Clélia Conti⁴⁹.

Maurois devait rencontrer sa Sylphide en la personne de Janine de Szymkiewickz:

Que de fois j'avais rêvé d'un visage parfait, où se fussent mêlées la gravité pensive d'un adolescent et la grâce fragile d'une femme. Le visage de mes rêves était devant moi ... Je ne pouvais détacher mes yeux de l'apparition qui soudain comblait tous les désirs de mon cœur⁵⁰.

47 Mémoires, op. cit., p. 157.

48 Portrait d'un ami qui s'appelait moi, op. cit., pp. 48-49.

49 Mémoires, op. cit., p. 53.

50 Ibid., p. 89.

Maurois épousa Janine mais la jeune femme eut les plus grandes difficultés à s'habituer à la vie provinciale. La Janine réelle ne coïncidait pas avec la Janine rêvée. Maurois voulait lui donner le goût de la clarté, des lettres, de la science alors qu'elle aimait les bijoux et le luxe. La guerre devait accentuer leur désaccord car Janine "abandonnée sans protecteur, sans conseils, dans un monde que le désordre du temps rendait impitoyable et dangereux ... avait appris à connaître la trahison, la perfidie, la cruauté"⁵¹.

En février 1924, Janine devint très malade. Il fallut l'opérer. Elle mourut à l'âge de trente-quatre ans. La souffrance de Maurois fut atroce: "J'étais consumé de douleur et d'amour" disent les Mémoires⁵².

Les années passées avec Janine avaient obligé Maurois à faire des mises au point déchirantes, à s'analyser. Lorsque, pendant la guerre, il songeait à Janine, il se demandait si son comportement à l'égard de sa femme avait été le plus sage, le plus altruiste. Un long dialogue s'était engagé en lui qui mettait en question toutes ses décisions.

En lisant par hasard une vie de Shelley Maurois découvrit une profonde similitude entre le drame du poète et le sien propre. Shelley, tout comme lui, avait été incapable de respecter la frivolité de sa femme enfant. Maurois voulut fixer ces ressemblances en composant un roman inspiré de la vie de Shelley Ni Ange, ni Bête⁵³ qui n'obtint qu'un succès d'estime.

51 Ibid., p. 141.

52 Ibid., p. 161.

53 Ni Ange, ni Bête, Paris, Grasset, 1919.

Ce roman, première tentative de Maurois pour voir clair en lui-même, devait être suivi d'une biographie de Shelley en 1923. Le genre biographique mieux que le roman se prêtait à la confession et Maurois pouvait se découvrir et se condamner en Shelley. Quelle était son erreur? Il n'avait pas accepté sa femme telle qu'elle était.

A la mort de Janine, Maurois était un homme qui avait profondément souffert mais qui savait aussi que son art pouvait lui donner une raison de vivre. Sa vocation littéraire s'était affirmée et il était devenu un écrivain à part entière.

De plus, dans le domaine sentimental, il avait fait la paix avec son coeur en épousant Simone de Cavaillet en 1926. Celle-ci possédait toutes les qualités qui faisaient si cruellement défaut à Janine: Elle était sérieuse, elle lisait beaucoup, elle désirait se consacrer à la vie d'un artiste. Simone de Cavaillet devait faciliter grandement l'accès de Maurois au monde littéraire parisien. Madame de Cavaillet, la grand-mère de Simone, avait été une amie d'Anatole France, sa mère avait été une amie de Marcel Proust et recevait le tout Paris politique et littéraire dans son salon littéraire. Maurois prit l'habitude d'y aller chaque dimanche et ce fut là qu'il connut Anna de Noailles, Paul Souday et de nombreux écrivains de sa génération⁵⁴.

La carrière de Maurois était définitivement lancée. Conférencier, auteur à succès, jouissant d'appuis littéraires et politiques, il semblait

54 Voir Mémoires, op. cit., p. 170.

destiné à entrer à l'Académie Française, ce qui se produisit le 23 juin 1938.

André Maurois, par sa formation, par sa culture, par son expérience de la vie, était tout naturellement destiné à s'intéresser à l'homme en moraliste. Il tient à un certain nombre d'idées dont il s'écarte rarement et auxquelles il revient toujours et qui constituent l'armature de ses biographies. Pour lui, un moraliste est non seulement "un peintre de mœurs" mais aussi "un auteur qui s'efforce d'orienter soi-même, et les autres, vers ce qu'il croit être la morale ou les bonnes mœurs"⁵⁵.

Maurois a laissé un grand nombre d'essais dans lesquels il a parlé sans intermédiaire et à travers lesquels on peut découvrir sa philosophie de la vie.

Il ne faut pas s'attendre avec lui à des théories abstraites car les doctrines le rebutent mais bien plutôt à une sagesse pratique à la mesure de l'homme.

Il ne s'agit pas de croire que l'univers est fait pour l'homme et qu'une Providence bienveillante veille sur lui. Dieu, s'il existe, se soucie fort peu des hommes. Maurois pose la question:

Croyez-vous vraiment ... que Dieu, sans cesse sur cette goutte de boue, observe le destin de chacun de nous, prêt à intervenir si le vieillard meurt de faim ou si l'innocent est dépossédé de son bien?⁵⁶

Pour lui, la réponse est claire:

⁵⁵ Portrait d'un ami qui s'appelait moi, op. cit., p. 52.

⁵⁶ André Maurois, Mes songes que voici, Paris, Grasset, 1933, p. 24.

Je voudrais le croire ... mais j'avoue que, si je regarde autour de moi, je ne vois pas les effets de cette sagesse bienveillante. Je vois les méchants triomphants, les ambitieux récompensés, les assassins fermes au pouvoir, les justes frappés de maladies affreuses. Je vois les coquettes entourées d'hommes soumis, les femmes vertueuses dédaignées⁵⁷.

La signification du monde et le sens de notre vie constituent des problèmes insolubles:

L'Univers n'est ni favorable ni hostile aux hommes de bonne volonté; l'Univers semble indifférent. Qui l'a créé? Pourquoi n'est-il pas un chaos absolu et sans lois? Pourquoi sommes-nous ici, sur cette goutte de boue qui tourne dans l'espace infini? Je n'en sais rien et je crois qu'aucun homme n'en sait rien⁵⁸.

Tout ce qui est métaphysique est inconnaissable. L'auteur de Mes songes que voici en se référant à l'allégorie platonicienne, pense qu'il est impossible de connaître l'homme et l'univers:

Je crois que le monde des apparences est le seul qui nous sera jamais connu, que notre esprit ne peut atteindre une réalité essentielle, distincte des apparences, que d'ailleurs la nature même d'une telle réalité nous est inconcevable et que, pour l'homme, les ombres de la caverne, telles qu'elles ont été perçues par lui ou par d'autres hommes, sont les seules réalités⁵⁹.

Maurois a une conception de la connaissance dont il énonce le principe fondamental en ces termes:

"Que la vérité soit relative, c'est une vérité absolue"⁶⁰.

57 Ibid., p. 25.

58 André Maurois, Ce que je crois, Paris, Grasset, 1952, p. 19 et p. 20.

59 Mes songes que voici, op. cit., p. 218.

60 Ibid., p. 21.

Il fait sienne la théorie d'Aldous Huxley, dans son essai sur Pascal, selon laquelle l'homme vit dans un "univers privé". Le cosmos est "individuel" et, dans presque tous les cas, à son origine, il y a l'éducation. La vision du monde qui en découle varie donc suivant les individus:

Byron trouve dans l'univers les signes de l'action volontaire d'un destin cruel, hostile à l'homme. Je vois, moi, un univers puissant, impitoyable, mais indifférent aux individus. Qui a raison? Byron avait été élevé par des calvinistes. Une infirmité, une suite d'événements malheureux avaient formé son fatalisme. La philosophie optimiste de Meredith est celle d'un bon marcheur. Le sentimentalisme d'Amiel était physiologique ...⁶¹.

S'il y a des conflits d'opinion, c'est parce que chaque individu ou chaque nation voit la même réalité sous un jour différent:

Il n'y a pas une vérité absolue en un réel objectif, mais une vérité de chaque observateur qui dépend des mouvements de son observatoire⁶².

Le seul absolu est celui de l'illusion, celui de "Meïpe" comme Maurois l'appelle dans une de ses oeuvres. Qu'est-ce que Meïpe? C'est le nom donné à l'univers de nos rêves enfantins:

Meïpe est le nom d'une ville, d'un pays, d'un univers peut-être, qu'elle a inventés. C'est là maintenant qu'elle se réfugie quand le monde extérieur lui devient hostile ...⁶³.

Les romanciers et les poètes ont gardé le don magique de demeurer toute leur vie des enfants et les autres hommes qui l'ont perdu viennent leur demander les illusions qu'ils sont incapables de retrouver par eux-mêmes:

61 Ibid., p. 19 et p. 20.

62 Les discours du Docteur O'Grady, Paris, Grasset, 1922, p. 227.

63 Meïpe ou la délivrance, Paris, J. Ferenczi, 1926, p. 12.

C'est le privilège des grands artistes de créer un monde aussi nécessaire que le véritable à ceux qui l'ont une fois connu⁶⁴.

L'artiste occupe donc une place indispensable dans la société. Sans lui notre vie serait insupportable car lui seul peut mettre de l'ordre dans le chaos de l'univers. Maurois souligne en ces termes l'apport essentiel de l'artiste:

Je crois que de beaux tableaux, de beaux drames, de beaux romans sont aussi nécessaires à l'humanité que des lois sages et de religieuses cérémonies. Je crois qu'un artiste en créant un monde neuf, sauve à la fois lui-même et les autres⁶⁵.

Maurois est préoccupé par le conflit du rêve et de la réalité. La vie, faite de luttes et d'efforts incessants, implique un certain renoncement aux valeurs artistiques et spirituelles. Bernard Quesnay, dans le roman du même nom, est devenu, au contact de la réalité, un homme dur et froid sans autre but que d'administrer une usine et de produire des draps. A l'inverse, dans Voyage au Pays des Articoles, les Articoles qui sont des intellectuels purs, vivent pour écrire au lieu d'écrire parce qu'ils vivent ou parce qu'ils ont vécu. Maurois les condamne en ces termes:

La grande faiblesse des Articoles me semble être qu'ils ont perdu contact avec la vie. Dans une société normale, un artiste doit lutter, au moins dans sa jeunesse; il en garde des souvenirs, des amours, des haines, enfin des sentiments vifs. A Maïna, la vie n'offre pas de résistance à l'Articole. D'où une incroyable ignorance⁶⁶.

64 Ibid., p. 13.

65 Ce que je crois, op. cit., p. 41.

66 Voyage au Pays des Articoles, Paris, N.R.F. Gallimard, 1928, pp. 75-76.

Aux yeux de Maurois, aucun homme ne peut atteindre à un bonheur durable s'il ne peut accomplir quelque chose de valable dans le domaine de la réalité concrète. Maurois a exalté l'action toutes les fois qu'il en a eu l'occasion. Son admiration pour des hommes tels que Lyautey et Disraëli, son accord avec le tempérament britannique, procèdent de ce culte, de cette foi en l'action. Kipling lui a appris que l'homme échappe aux mécanismes dangereux de la passion par l'action collective qui est "une des recettes du bonheur"⁶⁷.

Maurois pense que l'homme peut agir sur l'univers. Il a prise sur lui "comme un enfant peut mettre en mouvement une vaste usine en touchant, de la pointe du doigt, un commutateur"⁶⁸. Dans ses Dialogues sur le commandement écrits en 1923 il montre les hommes d'action "penchés au bord d'un abîme obscur où s'agitent les formes vagues et encore inconsistantes de l'avenir, formes qu'il leur appartient, si vraiment ils le veulent, de sculpter"⁶⁹.

Ainsi le grand homme, celui qui a compris qu'il peut "inventer l'avenir", devant "cet abîme obscur", "jette des passerelles", "réunit des matériaux", "il est l'architecte de sa vie et de celle des autres"⁷⁰. Dans l'action il faut être capable de s'adapter à de nouvelles circonstances tout en tenant compte du passé et ne pas s'obstiner dans un système. Maurois

67 Mes songes que voici, op. cit., p. 136.

68 Ibid., pp. 133-144.

69 Dialogues sur le commandement, Paris, Grasset, 1924, p. 18.

70 Ibid., p. 19.

donne l'exemple de Wellington à qui l'on demandait comment il avait vaincu en Espagne les maréchaux de Napoléon:

Je vais vous dire, répondit-il: leurs plans de campagne étaient de superbes harnachements. C'est très joli, et même très commode, jusqu'à ce que cela casse, alors tout est perdu. Mes plans à moi sont faits de bouts de corde, si l'un d'eux cède, je fais un noeud, je pousse mon cheval et je continue⁷¹.

L'homme peut faire sa vie et réaliser ses aspirations s'il fait preuve d'une volonté forte appuyée sur le réel et dégagée du rêve. Il peut aussi utiliser ses énergies pour triompher de l'incohérence de l'univers et lui imposer un ordre:

Nous croyons à la possibilité de transformer un peu cet univers, de gouverner dans la tempête, de commander une foule, et, surtout de nous transformer nous-mêmes⁷².

La tendance révolutionnaire répugne à Maurois car il n'en voit que les forces destructrices:

Comme Valéry, je pense qu'une révolution fait en deux jours l'ouvrage de deux mois, puis défait en deux ans l'ouvrage de deux siècles. Les instincts humains, ressorts des sociétés, ne changent qu'avec lenteur; il faut les encadrer par le cérémonial, comme font les religions, non les nier⁷³.

Il est partisan d'une évolution politique par des réformes. "Je crois", dit-il, "que l'homme peut lentement transformer sa condition, comme il peut cultiver son jardin"⁷⁴. Il se trouve proche du Candide de Voltaire. "Faire de son mieux ce qu'on doit faire, là où le hasard vous a

71 Ibid., p. 35.

72 André Maurois, Sentiments et coutumes, Paris, Grasset, 1934, p. 208.

73 André Maurois, Préface, Oeuvres Complètes, Volume I, Paris, Fayard, 1950, p. V.

74 Ibid., p. V.

jeté"⁷⁵ telle semble être la morale du docteur Rieux dans la Peste et d'Antoine Thibault le héros de Roger Martin du Gard. Cette morale est aussi la sienne. Il a foi dans les hommes qui poursuivent selon des principes justes leur pénible existence quotidienne dans un monde hostile. Il croit en la puissance de la volonté:

Il n'est pas vrai que l'avenir soit entièrement déterminé. Un grand homme peut modifier le cours de l'histoire. Quiconque a le courage de vouloir peut modifier son propre avenir⁷⁶.

Le grand homme peut créer l'avenir. Il peut se créer aussi en vue de l'oeuvre à accomplir. L'important est de commencer, d'agir⁷⁷.

Pour illustrer sa théorie Maurois écrira des biographies d'hommes d'action qui ont sculpté le réel. La biographie lui fournit un instrument privilégié pour faire ressortir ses arguments:

Ecrire une biographie, c'est affirmer implicitement sa foi en l'individu. Un historien qui croit le chef commandé lui-même par les lois de l'économie, se refusera toujours à reconnaître l'influence sur l'histoire d'une volonté individuelle. Pour moi, qui tiens l'homme pour sujet et créateur autant que pour objet soumis aux lois, la biographie est une des formes essentielles de l'histoire⁷⁸.

Les vies de Lyautey et de Disraëli offrent des exemples parfaits de ce que peut accomplir un grand homme pour façonner l'histoire et donner une leçon de liberté à ceux qui se sentent entraînés dans le courant

75 André Maurois, De Proust à Camus, Paris, Perrin, 1963, p. 335.

76 André Maurois, Lettre ouverte à un jeune homme, Paris, Albin Michel, 1966, p. 13.

77 Voir Dialogues sur le commandement, op. cit., p. 120.

78 André Maurois, Préface, Oeuvres Complètes, volume 5, Paris, Fayard, 1951, p. III.

historique. L'action créatrice implique cependant des luttes continuelles, des efforts obscurs et monotones. Même quand le succès arrive enfin, il est, en général, trop tard pour en profiter. Disraëli est bien arrivé "au sommet du mât glissant" mais à quoi bon puisqu'il est vieux et perclus de rhumatismes. Maurois dresse ce constat pessimiste:

L'effort de l'homme pour créer un monde sûr et stable réussit pour un temps, il échoue le plus souvent"⁷⁹.

Toutes les victoires remportées sur le réel n'empêcheront pas que la dernière bataille sera remportée par la mort:

Les marionnettes ont mis en scène héroïquement leur pièce et déjoué tant bien que mal, par leurs sauts ou par leur inertie, les ficelles du Montreur ... Nous serons tous vaincus par la mort, mais nous aurons fait de notre existence un emploi noble ou vil, suivant notre courage⁸⁰.

La seule attitude possible est la soumission à l'inévitable: L'homme moderne comprend la pièce et pourtant il continue à jouer.

Maurois croit que les actions humaines sont réglées par un enchaînement d'actions et de réactions dès que l'impulsion initiale a été donnée dans un sens ou dans un autre. Néanmoins, il pense que l'intervention humaine peut faire dévier dans le bon sens une entreprise mal engagée.

Comment à un moment précis l'intelligence et la volonté de l'individu peuvent-elles modifier l'événement en cours? Telle est l'une des questions qui préoccupent Maurois. Selon lui, il est possible pour l'homme de s'arranger de son destin et d'atteindre le bonheur si ses instincts sont contrôlés par des règles sociales:

⁷⁹ Ce que je crois, op. cit., p. 38.

⁸⁰ Le cercle de famille, Paris, Grasset, 1932, p. 323.

Le monde extérieur est amoral, mais rien n'empêche l'homme de créer son monde et d'y observer les règles qui lui donneront la paix du coeur et le sentiment de sa dignité, par un accord permanent avec lui-même et avec les autres hommes qu'il estime⁸¹.

Maurois voit en l'homme un animal avec les instincts de la bête et un être social qui a besoin d'approbation et d'affection⁸².

L'animal sauvage qu'était l'homme au début a été apprivoisé et adouci par la pression de la meute à laquelle il appartenait:

La meute a fait de nous de bons citoyens. Nous avons une conscience, qui est l'instinct d'accomplir subitement, au profit de la horde, des actes dangereux pour l'individu. Nous avons des remords, sensation pénible d'avoir mérité le mépris de la horde, et nous écrivons des livres de morale pour dériver des principes éternels les coutumes adoptées par la majorité des loups⁸³.

La civilisation sous la forme de l'éducation, de l'influence familiale, ou de la pression morale exercée par le milieu, est venue se superposer au fond animal de l'homme. Aussi est-il impossible d'atteindre le bonheur si l'on se révolte contre la société:

L'individualiste total, qui rejette les conventions pour devenir maître de lui-même (l'Enfant Prodigue de Gide, le Corsaire de Byron) n'atteint ni à l'équilibre, ni au bonheur. La horde est présente en lui, malgré lui. Ce n'est pas la société qui le condamne. La société est un mythe dont il est possible de s'affranchir. Mais l'image de la société, en chacun de nous, n'est pas un mythe. C'est une réalité indestructible⁸⁴.

Dans ses biographies anglaises Maurois reviendra sur ce thème de l'individu révolté contre la société. Shelley qui s'oppose aux cadres

81 Ce que je crois, op. cit., pp. 35-36.

82 Voir Mes songes que voici, op. cit., p. 47.

83 Les Discours du docteur O'Grady, op. cit., pp. 43-44.

84 Mes songes que voici, op. cit., pp. 40-41.

sociaux est constamment en butte aux démentis que la réalité inflige à son idéalisme. Byron est obligé de s'exiler pour échapper aux contraintes de la société anglaise mais il n'atteint pas le bonheur car, au fond de lui-même, il recherche les conventions. Seul Disraëli fournit l'exemple d'une adaptation intelligente, d'un compromis avec la réalité et parvient ainsi à un certain équilibre.

Les conventions apportent un élément de stabilité à un monde qui n'en a pas. Le sujet de toute grande biographie est d'ailleurs, selon Maurois, l'acceptation ou le refus de "l'existence d'un monde extérieur soumis à des lois physiques et psychologiques"⁸⁵.

Le secret de la vraie sagesse est de dire comme Marc Aurèle: "Tout ce qui t'accorde, ô Monde, m'accorde moi-même" ou comme Descartes: "J'ai pris coutume de vaincre mes désirs plutôt que l'ordre du monde et de considérer que ce qui n'est pas arrivé était au regard de moi absolument impossible"⁸⁶.

Maurois se réclame de la préface de Paul Valéry aux Lettres Persanes pour soutenir que si "l'ère de l'ordre est l'empire des fictions", il n'en reste pas moins que "les sociétés humaines sont rendues possibles par l'acceptation de mythes utiles"⁸⁷.

Il y a une grande variété de conventions et elles n'ont pas toutes la même importance. Certaines, très anciennes, "assimilées par des cen-

85 André Maurois, Relativisme, Paris, Kra, 1930, p. 186.

86 Ibid., pp. 188-189.

87 Mes songes que voici, op. cit., p. 38.

taines de générations, sont devenues instinct et substance"⁸⁸. Tels sont, par exemple, les principes moraux qui gouvernent le mariage et le sexe:

Les lois du mariage changeront; le mariage disparaîtra peut-être pour faire place à de nouvelles formes d'union; mais une certaine discipline sexuelle gardera son prix, comme le courage⁸⁹.

Tous ceux qui, d'une manière ou d'une autre, essaient de se révolter contre ce type de convention se révoltent contre eux-mêmes et en périssent. D'autres conventions plus récentes ne sont pas encore intégrées à la nature humaine et "peuvent être l'objet de critiques et de révolutions"⁹⁰.

Les conventions ne résistent pas à l'examen critique. Il arrive un moment où "on découvre leur vraie nature et leur transparente faiblesse; on s'indigne de leur avoir obéi"⁹¹. C'est alors qu'une période de désordre succède à une période d'ordre. Avant longtemps, cependant, si l'on veut ramener la paix, il faut établir une nouvelle série de règles acceptées de tous.

La société ne peut vivre sans l'observance de conventions car celles-ci offrent aux hommes un abri, une sécurité:

Beaucoup de conflits politiques et moraux sont venus, dans le passé, du refus de reconnaître que des conventions, ou du refus de comprendre que, bien que conventionnelles, elles étaient nécessaires⁹².

88 Ibid., p. 41.

89 Ibid., p. 41.

90 Ibid., p. 41.

91 Ibid., p. 39.

92 Ibid., p. 44.

Pour illustrer l'importance qu'il accorde aux conventions, Maurois imagine qu'un groupe d'Anglais a colonisé la Lune et n'a pas été capable de retourner sur la Terre. La colonie a prospéré car tous continuent à observer les usages anglais:

Le gouverneur, Sir Charles Salomon, et Lady Salomon s'habillent chaque soir pour dîner. Le jour anniversaire de la naissance du Roi, Sir Charles porte un toast à sa Majesté ... c'est au nom du Roi de Grande Bretagne et d'Irlande, Empereur des Indes, Protecteur de la Lune, que sont promulguées les lois⁹³.

La population est assez heureuse pendant deux siècles et ne peut imaginer un autre type de vie. C'est à ce moment qu'un groupe de contestataires met en doute les légendes terriennes et que la jeune génération adopte avec enthousiasme les théories révolutionnaires. Quel en est le résultat? Le désordre et l'anarchie s'installent:

Des essais de liberté sexuelle produisent un grand désordre dans les esprits. L'ennui, comme il arrive souvent, escorte la liberté et l'émeute se glisse dans le sillage de l'ennui⁹⁴.

Dans son Journal de Vacances en Angleterre datant de 1930, Maurois note l'intérêt qu'il a pris à la lecture du livre de Gerald Heard, The ascent of humanity qui retrace l'évolution de l'humanité. Pour Heard, "le super-individu" est "l'homme qui comprendra qu'une vie individuelle intense n'est possible qu'à l'intérieur d'une société parfaitement organisée" et Maurois pense comme Heard que "le super-individu serait la fourmi consciente, affranchie des besoins individuels anti-sociaux parce qu'elle en aura mesuré la vanité, et affranchie des conventions de la horde, tout en

93 Ibid., p. 30 et p. 31.

94 Ibid., p. 31 et p. 32.

les respectant, parce qu'elle les respectera en tant que conventions"⁹⁵. Maurois ajoute cependant que cet équilibre marquerait la mort de l'humanité car celle-ci a besoin d'une alternance entre l'ordre et le désordre pour avancer.

Etant donné qu'il n'existe pas de vérité absolue, mieux vaut accepter des conventions dont nous admettons le caractère futif mais utile. Maurois prétend que toute organisation, fût-elle mauvaise, est préférable à l'anarchie. Les lois qui doivent tenir compte à la fois de la nature animale de l'homme et de sa nature sociale sont bien faites "quand elles maintiennent un juste équilibre entre protection et liberté"⁹⁶.

Enfin, le besoin d'ordre nécessite une hiérarchie:

L'ordre humain est un ordre abstrait qui ne vaut que par la clarté. Là, où tous commandent, à cet ordre se trouve de nouveau substituée l'anarchie du monde des passions. Les partis les plus démocratiques se choisissent un chef⁹⁷.

Maurois accorde une place importante aux cérémonies, facteur indispensable d'équilibre:

Rien n'est plus pénible pour l'homme que le doute et l'anxiété. C'est pourquoi, dès les temps primitifs, les cérémonies plurent aux peuples. En réglant les paroles et les gestes, elles supprimaient pour un moment l'attente anxieuse. On les retrouve dans toutes les civilisations ... L'Europe commencera d'exister quand il y aura des cérémonies européennes⁹⁸.

95 Ibid., p. 178.

96 Ibid., p. 47.

97 Ibid., p. 48.

98 Ibid., p. 45 et p. 46.

Il est partisan d'un conservatisme éclairé qui consisterait à conserver les conventions qui nous viennent du passé mais à les mettre à jour, à les adapter par d'incessantes réformes aux nouvelles conditions qui prévalent:

Le véritable ami de l'ordre a le souci fidèle d'ajuster sans cesse les institutions aux faits. Disraëli avait fait du parti conservateur britannique un parti populaire. Ce n'était pas un paradoxe. La révolution est produite par la sensation de lenteur d'une évolution. Si les choses changent assez vite, pas de révolution. Un conservateur intelligent est toujours un réformateur⁹⁹.

Disraëli avait compris qu'il ne s'agissait pas de changer la réalité mais bien plutôt d'y adapter les institutions pour garantir la paix sociale. Shelley, au contraire, avait voulu adapter la réalité à ses principes idéalistes et sa tentative s'était soldée par un échec.

Pour préserver le délicat équilibre du bonheur une certaine dose d'hypocrisie est essentielle. Tous les êtres humains doivent porter un masque s'ils veulent s'adapter aux règles de la société. C'est ce que dit Bertrand Schmitt, porte parole d'André Maurois:

Croyez-vous vraiment qu'il soit souvent souhaitable de lever le masque? Je pense au contraire que, hors quelques amitiés merveilleuses et rares, ce sont les masques, et eux seuls, qui rendent tolérable la vie des communautés¹⁰⁰.

La sincérité n'est pas forcément une vertu. Maurois, fort de son expérience amoureuse, écrit dans Climats que "l'amour absolu n'existe pas

99 Ibid., p. 48.

100 André Maurois, Pour piano seul, Paris, Flammarion, 1960, p. 275.

plus que le parfait gouvernement, et l'opportunisme du coeur est la seule sagesse sentimentale¹⁰¹.

Telle est la grande leçon de Climats. Le bonheur pour un couple repose sur un souci de conciliation. Une franchise brutale ne saurait amener que le désastre. Il s'agit d'accepter l'autre tel qu'il est.

Quand il a commencé à écrire ses biographies, Maurois avait une personnalité formée par son milieu familial, son éducation, son expérience de la vie, les épreuves subies. Il s'était aussi forgé une philosophie de la vie qui devait imprégner tous ses écrits.

Maurois est essentiellement un bourgeois cultivé, un "honnête homme" au sens du XVII^e siècle. Il en a la curiosité, le sens de la clarté, le goût de la simplification. Il est classique par sa retenue, la parfaite mesure de son caractère et le rôle qu'il accorde à la raison.

Respectueux des traditions, il fait preuve de conformisme et ne se dérobe à aucun devoir social. Il ne peut mettre en doute la validité d'un monde dans lequel il a si bien trouvé sa place.

Disciple des analystes et des classiques il a pourtant un tempérament romanesque qui s'exprime dans ses désirs, ses rêves, ses amours. Il a traversé une crise douloureuse beaucoup plus sentimentale que métaphysique mais il a refusé de se laisser désintégrer. Il aime l'ordre et aspire au bonheur. Il a donc décidé de se reconquérir par la littérature. Sa projection dans des héros de biographies est un moyen de défense très puissant car elle lui permet de se reprendre en main, d'instaurer l'ordre.

101 André Maurois, Climats, Grasset, Paris, 1928, p. 268.

Maurois est un des rares écrivains à avoir eu l'expérience de l'action par un contact prolongé avec le monde de l'industrie et en tant qu'écrivain il a expérimenté le conflit entre l'action et la création artistique. Pour lui, l'action pratique et la création artistique sont difficilement compatibles. Ses héros de biographies le montreront:

Disraëli écrivait des romans mais non pas de grands romans et il fut, avant tout, un ministre ... On ne peut à la fois créer un monde et transformer le monde réel¹⁰².

L'art de vivre d'André Maurois est prudent et raisonnable. Pour être heureux l'homme doit s'intégrer à la société. Le bonheur qu'il nous propose est strictement terre à terre, l'infini est hors de portée. Pierre-Henri Simon remarquera avec raison l'absence d'un "dynamisme proprement spirituel" et d'une "aspiration à des valeurs intemporelles et métaphysiques" dans l'humanisme de Maurois¹⁰³.

Réduire en effet les problèmes moraux à un affrontement entre les instincts de la bête et les conventions de l'être social fait fi de la grandeur de l'homme. La vie et l'âme humaine n'ont pas cette simplicité.

La culture personnelle de Maurois, la structure même de son esprit montrent qu'il a beaucoup plus d'affinités psychologiques avec Disraëli qui est un conservateur qu'avec Shelley et Byron qui sont des rebelles.

102 André Maurois, "Balzac et l'action", Europe n° 429-430, janvier - février 1965, pp. 6-7.

103 Pierre-Henri Simon, "Un conteur et un moraliste" Le Monde, 1^{er} octobre 1967, n° 7073, p. 8.

De plus, le "style" Maurois va déterminer le sens des vies qu'il va recréer, orienter les questions qu'il pose sur la nature humaine, bref influencer sur l'écriture de ses biographies.

CHAPITRE II

L'ESTHETIQUE DE LA BIOGRAPHIE

André Maurois ne s'est pas contenté d'écrire des biographies, il a aussi beaucoup réfléchi et écrit sur son rôle en tant que biographe.

En 1928, après avoir déjà exploré le champ de l'écriture biographique avec ses vies de Shelley et de Disraëli, il avait été invité par l'Université de Cambridge à donner un cycle de conférences sur la biographie moderne. Ces conférences, publiées sous le titre d'Aspects de la biographie, marquaient un approfondissement et un aboutissement de sa conception de la biographie. Il ne faudrait cependant pas y voir un exposé systématique sur une méthode mais une série de réflexions personnelles qui nous aident à dégager l'esthétique du biographe, la méthode qui lui avait valu tant de succès avec ses deux premières biographies et qu'il allait affiner dans le reste de son oeuvre.

Il est à noter que Maurois est revenu à plusieurs reprises sur les questions abordées dans Aspects de la biographie, en particulier dans un article intitulé "The Modern Biographer" paru dans le Yale Review la même année qu'Aspects de la biographie et dans une conférence faite en 1942 devant l'English Institute de New York et publiée la même année. Ces deux articles et d'autres de moindre importance reprennent pour l'essentiel ce qui est déjà mentionné dans Aspects de la biographie en y ajoutant quelques commentaires et précisions.

Dans Aspects de la biographie, Maurois commence par se demander s'il existe une biographie moderne. Il répond à cette question par

l'affirmative en disant que c'est Lytton Strachey qui, dès 1918, avec ses Eminent Victorians, a révolutionné le genre. Jusqu'à Strachey, en effet, la biographie avait eu une allure assez lourde et ce dernier pouvait écrire:

Ces deux gros volumes, par lesquels nous avons coutume de commémorer les morts, qui ne les connaît? avec leur masse de documents mal digérés, leur style négligé, leur ton d'ennuyeux panégyrique, leur lamentable défaut de choix, de détachement, de dessein?¹

Les biographies victoriennes n'étaient au mieux que des documents alors qu'un livre de Strachey est une oeuvre d'art. La principale caractéristique de la biographie moderne est ainsi son insistance sur la forme:

Strachey, sans doute, est en même temps un historien exact, mais il a su faire entrer sa matière dans une forme parfaite et c'est cette forme qui fut pour lui l'essentiel².

Le souci de la vérité est, selon Maurois, sans cesse présent à l'esprit du biographe moderne. Celui-ci doit éviter de se laisser dicter ses jugements par des idées préconçues et ses recherches doivent être impartiales:

Nous souhaitons que tous les documents soient employés s'ils éclairent un aspect nouveau du sujet, et que jamais la timidité, l'admiration ou l'hostilité ne poussent le biographe à négliger ou à passer sous silence quelqu'un d'entre eux³.

Le biographe, plutôt que de cacher les défauts de son héros, a, au contraire, le devoir de les présenter à son lecteur:

1 Lytton Strachey, préface à Eminent Victorians, cité par André Maurois dans Aspects de la biographie, Paris, Au Sans Pareil, 1928, p. 15.

2 Aspects de la biographie, op. cit., p. 17.

3 Ibid., p. 22.

Une biographie édulcorée n'est plus la vie d'un grand homme; elle n'est même plus la vie d'un homme; elle n'est rien qu'un exercice parfaitement vain d'hagiographie⁴.

Les biographes modernes ont aussi plus que leurs prédécesseurs "le sens de la complexité et de la mobilité des êtres humains, et moins qu'eux le sens de leur unité". Maurois explique cette attitude par l'influence de Bergson avec "le renouveau des vieilles philosophies de la mobilité" et par les progrès de la physique et de la biologie qui, "derrière les constructions relativement simples qu'on avait jadis édifiées ... ont découvert de nouveaux univers, infiniment petits, mais aussi complexes que celui dans lequel ils sont contenus". De plus, la psychologie et la psychanalyse ont inspiré le désir de découvrir les motifs secrets, les lignes de conduite d'un individu. Le biographe moderne ne peut plus se contenter de constructions simples telles que celle de Dickens comme "homme du foyer" et celle de Byron comme "don Juan"⁵.

Maurois, suivant en cela Harold Nicolson, critique les psychologues du XVIII^e siècle pour avoir construit des caractères abstraits et négligé les nuances d'un personnage. Ce sont les grands écrivains russes, et, en particulier, Dostoïevsky, qui ont réintroduit "l'idée d'une multiplicité vivante à l'intérieur d'une même âme"⁶.

De plus, l'analyse proustienne a démontré l'illusion de l'unité de la personnalité. L'homme "est une colonie de sentiments, un polypier de

4 André Maurois, "Le devoir d'indiscrétion", Les Nouvelles Littéraires, n° 1248, 2 août 1951, p. 1.

5 Aspects de la biographie, op. cit., p. 33.

6 Ibid., p. 36 et p. 37.

personnes diverses"⁷.

Maurois a également été inspiré par les recherches de Ramon Fernandez pour lequel l'homme au début n'est qu'un lieu de possibilités indéterminées puisqu'il lui est impossible de connaître, avant l'épreuve de l'expérience, sa détermination⁸.

C'est ainsi que dans les biographies de Maurois le personnage étudié n'est jamais statique. Il évolue, il varie, il prend des poses selon la situation. Disraéli, par exemple, timide de nature, paraît par moments un "cynique détaché de tout"⁹. La perception d'un même personnage change avec le regard, une volonté d'objectivité ne suffit jamais à capter un être humain et à en figer à jamais la vision dans le temps et dans l'espace.

La biographie moderne est aussi un reflet des doutes de l'homme contemporain. Celui-ci souhaite trouver dans ses lectures "des frères d'inquiétude" et il est reconnaissant au biographe "de lui montrer que le héros même a été un être partagé"¹⁰.

Est-il possible de concilier "la recherche de la vérité historique" qui est "oeuvre de savant" et "la recherche de l'expression d'une

7 Ibid., p. 37.

8 Ramon Fernandez, Messages, Paris, N.R.F., 1926 et De la personnalité, Paris, Au Sans Pareil, 1928. Maurois cite ces deux ouvrages dans Aspects de la biographie, p. 37.

9 Aspects de la biographie, op. cit., p. 34.

10 Ibid., p. 39.

personnalité" qui est "plutôt une oeuvre d'artiste"¹¹?

Ces deux objectifs apparemment irréconciliables préoccupent Maurois au même titre d'ailleurs que Lytton Strachey, Harold Nicolson et Virginia Woolf. Cette dernière pose très bien le double problème de la biographie:

D'un côté, il y a la vérité; de l'autre la personnalité. Et si nous pensons à la vérité comme à quelque chose qui a la solidité du granit, à la personnalité comme à quelque chose qui a l'intangibilité de l'arc-en-ciel; si nous réfléchissons que le but de la biographie est de réunir ces deux aspects en un tout sans couture visible, nous admettrons que le problème est difficile et nous ne nous étonnerons pas si, pour la plupart, les biographes ne réussissent pas à le résoudre¹².

Maurois dans Aspects de la biographie va s'employer à montrer que "l'intangibilité de l'arc-en-ciel" et "la solidité du granit" peuvent être réconciliées et qu'un "beau portrait est, à la fois, un portrait ressemblant et une transposition artistique de la vérité"¹³.

La tâche la plus importante du biographe étant, avant tout, "la recherche hardie de la vérité" Maurois se demande s'il existe une vérité scientifique et s'il est possible de savoir la vérité sur un homme¹⁴.

Selon lui, il n'existe pas de connaissance complète d'un être humain car tous les éléments qui servent à connaître la vérité sur un homme sont plus ou moins subjectifs et partiels. Ainsi, il faut se méfier des

11 Ibid., p. 40.

12 Ibid., pp. 40-41.

13 Ibid., p. 42.

14 Ibid., p. 75.

livres de ceux qui ont écrit sur l'homme que l'on se propose d'étudier car ils apportent déjà une certaine déformation. Les documents originaux sont nettement préférables. Rien ne peut remplacer le contact direct que procurent les lettres ou le journal d'un homme. Ils renferment souvent des surprises et éclairent la perception de la personne. Maurois fait part de son étonnement quand il lut pour la première fois le journal de Byron à Ravenne:

"Là je tenais enfin ce qu'aucun biographe ne m'avait fait voir, Byron devant son feu"¹⁵.

Ce n'est que dans les documents originaux que l'on peut entendre "cette note particulière qu'émet toute âme humaine" mais ces textes écrits par le héros lui-même ne nous donnent que des aperçus sur des moments exceptionnels et il serait dangereux d'y voir "la représentation de toute une vie"¹⁶.

Certains journaux sont destinés à la postérité et l'auteur y adopte une attitude. Il arrive fréquemment qu'il sacrifie au plaisir esthétique de se donner une apparence plus conforme à son imagination qu'à la réalité. En conséquence, les journaux, s'ils ont une grande valeur sur le plan esthétique, ne doivent être utilisés qu'avec la plus grande circonspection comme documents. En revanche, Maurois pense que les mémoires des contemporains ont une grande valeur documentaire pour montrer ce qu'a été le héros de la biographie pour l'homme qui l'a vraiment rencontré. "Quel

15 Ibid., p. 76.

16 Ibid., pp. 77-78.

meilleur portrait de Disraéli vieux" nous fait-il observer, "que celui noté par M. Hyndman, après une visite, dans son Record of an adventurous life"¹⁷? Il ne faut pourtant pas trop se fier aux conversations rapportées par des témoins car "chaque homme, chaque femme présente aux autres hommes des faces très diverses de lui-même"¹⁸.

Les correspondances, elles aussi, ne constituent pas des documents très sûrs. Maurois cite l'exemple de Shelley qui n'est pas le même homme dans sa correspondance avec Godwin que dans celle avec Miss Hitchener et Hogg et l'exemple de Byron qui en écrivant à Lady Melbourne est un cynique alors qu'avec Lady Blessington il est un sentimental.

Maurois explique ces contradictions par "un involontaire mimétisme" qui fait que l'on se modèle sur ce que notre interlocuteur attend de nous¹⁹.

Un autre chemin qui peut nous mener à la connaissance du visage d'un écrivain est celui qui passe par ses oeuvres mais ici encore l'on risque de se tromper. Il est en effet très dangereux de tenter de retrouver l'homme sous les personnages de ses romans, de reconstruire, par exemple, Dickens d'après David Copperfield ou Stendhal d'après Fabrice et Julien:

Un personnage de roman est fait, non pas avec toute la personnalité de l'auteur, mais avec un fragment souvent très limité de son moi ... un romancier est un homme qui en connaît d'autres,

17 Ibid., p. 89.

18 Ibid., p. 80.

19 Ibid., p. 80.

qui se promène dans le vaste monde. S'il a trouvé la première armature en lui-même, il trouve en d'autres les innombrables traits qui nourriront ce personnage central et qui lui donneront la vie. Si nous, biographes, acceptons ce personnage central comme étant l'image même de l'auteur nous serons exposés à de graves erreurs²⁰.

Même s'il y a quelques traits caractéristiques de l'auteur dans ses personnages il est difficile de les repérer clairement. Au contraire, "il arrive souvent qu'un écrivain compose une oeuvre pour se donner par elle, dans un monde imaginaire, ce que la vie réelle lui a refusé".

L'auteur peut aussi, sous la pression de son public, entrer dans le moule du personnage qu'il a créé. C'est le cas de Byron avec Childe-Harold, et Maurois nous met en garde contre une telle attitude:

Pour Byron l'humeur Childe-Harold a existé, mais a été une humeur passagère ... Au biographe de faire attention et d'expliquer moins Childe-Harold par Byron que Byron par Childe-Harold²¹.

Le seul cas où l'on peut sans grand danger "supposer que l'oeuvre a été en grande partie inspirée par la vie" c'est quand on retrouve le même personnage sous des noms différents, et Maurois donne comme exemple, Fabrice, Julien Sorel et Lucien Leuwen chez Stendhal. Ces personnages n'ont toutefois pas, selon lui, de valeur autobiographique, mais une grande valeur d'explication: ils représentent l'homme que Stendhal aurait voulu être.

C'est dans les romans d'extrême jeunesse qu'il faut rechercher des éléments autobiographiques car "la censure qui, chez l'adulte fonctionne

20 Ibid., pp. 85-86.

21 Ibid., p. 86.

sévèrement et arrêtera beaucoup de sentiments parce qu'ils seront jugés ridicules, ou dangereux, ou médiocres, n'est pas encore installée chez l'adolescent"²². Les deux premiers romans de Disraëli, Vivian Grey et Contarini Fleming de même que le David Copperfield de Charles Dickens ont une nature autobiographique mais il n'y a qu'un nombre limité de cas dans lesquels on peut se servir de l'oeuvre et même dans ces cas "on est exposé en le faisant à des erreurs graves"²³.

Dans un article publié dans Les Nouvelles Littéraires en juin 1954, André Maurois reviendra de façon plus explicite sur le statut de l'oeuvre dans la biographie d'un écrivain et il lui accordera une place beaucoup plus importante. Il souligne que le biographe n'a pas le droit de négliger l'oeuvre: "Elle fait partie de la vie; elle en est même chez la plupart des grands écrivains, le noyau central"²⁴.

Ainsi, dans le cas de Victor Hugo, "le développement de son génie poétique présente une étonnante unité. Son travail commande sa vie sentimentale et politique". Pour ce qui est de Marcel Proust, "sa vie cloîtrée, sa maladie soigneusement cultivée deviennent inintelligibles si le biographe ne fait pas la première place à La Recherche du temps perdu"²⁵.

22 Ibid., p. 88.

23 Ibid., p. 88

24 André Maurois, "L'homme et l'oeuvre", Les Nouvelles Littéraires, n° 1897, 10 juin 1954, p. 1. Voir aussi "The Ethics of Biography" dans James L. Clifford, Biography as an Art, New York, Oxford University Press, 1962, p. 173.

25 Ibid., p. 1.

Maurois reconnaît que "pour atteindre sur une âme d'écrivain la vérité la plus secrète, c'est à l'oeuvre qu'il faut aller". Le biographe doit cependant faire preuve d'un grand esprit de finesse s'il veut découvrir l'homme qui se trouve derrière l'oeuvre et "se garder d'identifier l'auteur avec tel ou tel de ses héros"²⁶.

Ce problème du rapport entre la personnalité de l'artiste et son oeuvre a soulevé des polémiques et des prises de position chez un grand nombre d'auteurs. Marcel Proust, dans son Contre Sainte Beuve affirmait qu'il n'y avait aucune continuité entre le moi souffre, qui aime, qui vit et le moi créateur, le seul réel pour l'artiste. De même, pour T.S. Eliot écrire de la poésie "ne signifie pas libérer l'émotion, mais échapper à l'émotion, ce n'est pas exprimer sa personnalité, mais échapper à la personnalité"²⁷.

Pour Freud, au contraire, l'oeuvre d'art était une réélaboration des fantasmes infantiles de l'artiste et l'expression d'un conflit psychique²⁸. Freud a été à l'origine d'une nouvelle forme de biographie, la psychobiographie qui se définit comme "l'étude de l'interaction entre l'homme et l'oeuvre et de leur unité saisie dans ses motivations inconscientes"²⁹.

26 Ibid., p. 1.

27 T.S. Eliot, Selected Essays, London, Faber and Faber, 1972 ed., p. 21.

28 Voir à ce propos, Freud, Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci, Paris, Gallimard, Collection "Idées", 1977.

29 Dominique Fernandez, "Introduction à la psychobiographie" dans L'Arbre jusqu'aux racines, Paris, Grasset, 1972, p. 38.

Pour le psychobiographe, il ne s'agit pas de se contenter d'énumérer les accidents visibles de l'existence d'un artiste en négligeant comme mine d'informations, la principale, c'est-à-dire ses oeuvres. Seule l'oeuvre permet de comprendre "ce qui s'est passé dans la vie d'un homme, en cette zone souterraine qui échappe à l'état civil"³⁰.

Le domaine privilégié de la psychobiographie est l'enfance de l'artiste:

Le psychobiographe ne dit plus: tel homme, telle oeuvre, mais bien: tel enfant, telle oeuvre. L'oeuvre et non moins que l'oeuvre l'homme ... sont des constructions postérieures pour servir de refuges, pour détourner, pour conjurer une situation d'enfance incomplètement surmontée³¹.

Maurois ne ménage pas ses critiques envers la méthode psychanalytique. Il trouve que l'on a poussé trop loin le système de Freud et que l'on a peut-être trop fait de place à l'inconscient au détriment de la volonté et de la liberté humaines³². Les interprétations des biographes freudiens ne peuvent être au mieux que des conjectures et, par conséquent, elles ne sont guère utiles au biographe, affirme-t-il dans une allocution prononcée devant l'"English Institute" de New York en 1942³³.

Paul Murray Kendall dans The Art of Biography voit aussi le danger pour le biographe de trop s'appuyer sur la psychologie et la psychanalyse.

30 Ibid., p. 38.

31 Ibid., p. 52.

32 Aspects de la biographie, op. cit., pp. 33-34.

33 André Maurois, "The Ethics of Biography" dans James L. Clifford, Biography as an art, op. cit., p. 171.

Il est bien certain que le biographe doit être au courant des développements de la psychologie moderne mais il ne doit pas écrire comme un psychanalyste car il ferait une description clinique de son sujet au lieu d'écrire sa vie³⁴.

Par contre, Léon Edel trouve parfaitement légitime d'utiliser les outils de la psychanalyse pour établir un "diagnostic". Cependant le biographe, quand il emprunte le code du psychanalyste, doit le déchiffrer et le rendre dans le langage approprié à la littérature et à la discussion littéraire³⁵.

Jean Starobinski a fort bien vu l'impossibilité de réduire l'oeuvre à la seule explication biographique. L'oeuvre n'est pas une conséquence, elle est pour l'écrivain "une manière de s'anticiper":

Loin de se constituer uniquement sous l'influence d'une expérience originelle, d'une passion antérieure, l'oeuvre doit être considérée comme un acte originel, comme un point de rupture où l'être, cessant de subir son passé, entreprend d'inventer avec son passé, un avenir fabuleux, une configuration soustraite au temps³⁶.

L'interprétation de l'oeuvre est donc, semble-t-il, une partie essentielle de la biographie d'un écrivain car ce qui arrive au moi social se répercute sur le moi créateur et inversement. Dans l'oeuvre on peut relever des thèmes qui trahissent des obsessions et déchiffrer le sens d'une

34 Paul Murray Kendall, The Art of Biography, New York, Norton, 1965, p. 12.

35 Léon Edel, Literary Biography, Bloomington and London, Indiana University Press, 1973, p. 97.

36 Jean Starobinski, La Relation critique, Paris, Gallimard, 1970, p. 283.

existence. Cependant, il faut se garder de prendre l'homme pour l'auteur et pour connaître l'homme on rapportera son activité aux autres hommes et non à l'oeuvre.

Où peut-on donc chercher l'homme maintenant? Où retrouver d'autres éléments pour nous aider à reconstituer le portrait? Il reste peut-être un autre espoir, c'est de faire appel à l'autobiographie quand elle existe. Mais encore une fois il n'y a pas de solution miracle et Maurois ne tarde pas à conclure que le récit autobiographique est souvent inexact ou mensonger. En effet, le mécanisme de l'oubli fonctionne tout au long de la vie et tout particulièrement dans la période de l'enfance:

De cette immense acquisition de vocabulaire, d'idées, de sentiments, de notre apprentissage du monde extérieur, des images successives de la société qui se forment dans notre esprit d'enfant, nous ne conservons presque rien. Ainsi l'autobiographie de l'enfance est-elle presque toujours médiocre et fautive, même quand l'auteur est sincère³⁷.

Dans un récit autobiographique un "écrivain de talent" "est tenté, qu'il le souhaite ou non, de faire de sa vie une oeuvre d'art"³⁸.

De plus la mémoire intervient en construisant et en éliminant. Ce faisant, elle "transforme la vérité, en ne donnant aucune place à la vie quotidienne, à ces événements simples, à ces périodes sans accidents qui forment pourtant l'essentiel de la vie humaine"³⁹.

37 André Maurois, Aspects de la biographie, op. cit., p. 134.

38 Ibid., p. 136.

39 Ibid., p. 137.

L'esprit rejette aussi ce qui est désagréable, il embellit la réalité et il la transforme:

Nous nous souvenons des faits quand nous désirons nous en souvenir; nous rejetons dans l'oubli ceux qui nous ont blessés; nous les transformons d'abord consciemment: nous faisons un récit un peu plus beau, un peu plus vif, un peu plus animé que n'a été l'événement réel⁴⁰.

D'autre part, la prudence fait que très peu d'hommes ont eu le courage de dire la vérité sur leur vie sexuelle. Rousseau "en deux ou trois passages a été extrêmement hardi" mais Maurois se demande s'il n'y a pas, dans son cas, "une sorte d'exhibitionnisme qui le pousse à exagérer ses souvenirs sur de tels sujets"⁴¹.

La mémoire oublie et censure mais surtout elle rationalise a posteriori:

Elle crée après l'événement les sentiments ou les idées qui auraient pu être cause de l'événement, mais qui en réalité ont été inventés par nous après l'événement lui-même, lequel est l'oeuvre du hasard⁴².

Il est donc impossible dans une autobiographie de retrouver le passé sans le déformer et Maurois considère que Goethe a eu parfaitement raison d'intituler son autobiographie: Poésie et Vérité car "il est presque impossible qu'un récit de notre vie ne soit pas un mélange de poésie et de vérité"⁴³.

40 Ibid., pp. 138-139.

41 Ibid., p. 140.

42 Ibid., p. 141.

43 Ibid., p. 154.

Maurois a rassemblé toutes les raisons pour lesquelles l'autobiographie est inexacte et mensongère en tant que récit de l'existence d'un individu mais il a manqué d'exprimer que la vérité de l'autobiographe n'est pas de la même nature que celle du biographe. L'autobiographe, lorsqu'il fait le récit de sa propre existence, a conscience de ses limites sur le plan de l'exactitude historique et il essaie avant tout de se construire en organisant les éléments qui ont un rapport avec ce qu'il pense être la ligne directrice de sa vie. Ce qui importe ce n'est pas la vérité historique mais la vérité intérieure. Il faut donc renoncer à considérer l'autobiographie comme un document objectif mais lui réserver une place toute particulière comme recomposition de la destinée personnelle.

Peut-on connaître la vérité sur l'homme? se demandait Maurois. Il conclut que la réponse est non si l'on cherche une vérité proprement scientifique. Il est cependant une vérité plus profonde qui est "la vérité poétique" que seules les facultés d'imagination sont capables d'atteindre⁴⁴. Nous retrouvons ici l'attitude historique et philosophique de Maurois: aborder la vérité hardiment mais savoir que tout ce qui tient à la vie est relatif et que rien n'est d'une exactitude entière.

C'est par un appel à l'intuition et à la sensibilité que Maurois termine son étude sur la vérité biographique; les termes mêmes dont il se sert "vérité poétique", "imagination psychologique", "divination artistique", le prouvent abondamment. C'est ainsi que la biographie en tant qu'oeuvre d'art, comme elle l'est pour Maurois, porte inévitablement la

44 Ibid., pp. 89-96.

marque de celui qui l'a écrite. Entre le biographe et son sujet s'établit une relation intime et hautement subjective et dans Aspects de la biographie Maurois consacre tout un chapitre à la biographie considérée comme "moyen d'expression".

"Une oeuvre d'art est avant tout" nous dit-il "pour l'artiste une délivrance"⁴⁵ et toutes les activités esthétiques de celui-ci proviennent du désir d'extérioriser ses sentiments. La biographie ne fait pas exception:

La biographie considérée comme moyen d'expression, c'est celle dont le sujet a été choisi par l'auteur pour répondre à un besoin secret de sa nature⁴⁶.

Selon ce critère, il est logique que le biographe ne choisisse que des sujets avec lesquels il a des affinités directes et réelles. C'est alors seulement que son livre sera écrit "avec une émotion plus naturelle qu'une autre, parce qu'à travers les sentiments et les aventures du personnage s'exprimeront les sentiments du biographe lui-même"⁴⁷.

François Mauriac dans son avant-propos à La Vie de Jean Racine, signale lui aussi la nécessité pour le biographe d'éprouver de la sympathie pour son sujet:

Chaque destinée est singulière, unique; mais un auteur ne se décide à écrire une biographie entre mille autres que parce qu'avec ce maître choisi il se sent accordé: pour tenter

45 Ibid., p. 103.

46 Ibid., p. 111.

47 Ibid., p. 111.

l'approche d'un homme disparu depuis des siècles, la route la meilleure passe par nous-même⁴⁸.

A la différence de Strachey, dont l'esprit était en réaction contre le victorianisme et dont les portraits se transformaient parfois en véritables caricatures, Maurois a laissé la sympathie devenir coïncidence, identification avec le sujet.

La biographie est à la limite une sorte de confession, une autobiographie déguisée. Ceci ne signifie pas que le biographe doive avoir éprouvé toutes les émotions de son sujet ou avoir partagé des expériences identiques:

Le biographe de Byron n'aurait nul besoin d'être, comme Byron, un Don Juan ... Heureusement pour lui, il n'a nul besoin d'adopter l'attitude byronienne⁴⁹.

Maurois insiste toutefois sur le fait qu'il serait bon que le biographe comprenne que cette attitude est humaine.

Une question se pose alors: "Est-il légitime de nous servir des souvenirs de nos propres passions pour interpréter, expliquer celles d'un caractère historique"⁵⁰?

Maurois ne nous cache pas les dangers d'une telle méthode qui peut déformer l'image de celui dont on veut écrire la vie:

Par désir de s'exprimer, de s'expliquer, par sympathie ou antipathie pour un personnage ... le biographe passionné risque

48 François Mauriac, Avant-propos à La vie de Jean Racine, Oeuvres Complètes, vol. 13, Paris, Bernard Grasset, 1950, p. 59.

49 Aspects de la biographie, op. cit., p. 112.

50 Ibid., p. 113.

de défigurer involontairement la vérité historique⁵¹.

Pourtant, le seul moyen pour l'auteur de comprendre son héros est de reconstituer sa vie intérieure, de vivre en lui, de sentir comme lui, en d'autres termes de s'identifier à lui:

Voilà en effet toute la vérité; nous pouvons refaire une pensée à l'image de la nôtre et nous n'avons à peu près aucun autre moyen de refaire une pensée⁵².

Le biographe doit, il est vrai, respecter avant tout les faits mais Maurois croit qu'il est possible "si le choix est heureux et bien adapté à la nature de l'auteur, que le biographe puisse exprimer quelques-uns de ses propres sentiments sans déformer ceux de son héros"⁵³.

Puisque la biographie est devenue un moyen d'expression le choix des sujets est naturellement limité. Il est extrêmement rare, en effet, qu'un biographe découvre un héros dont la personnalité coïncide tellement avec la sienne qu'il peut s'y identifier. Maurois avait découvert par bonheur deux hommes, Disraëli et Shelley, dont les vies avaient fourni une échappatoire aux sentiments qui emplissaient son âme. Ainsi la vie de Shelley reflétait-elle la confrontation de son idéal d'adolescence et de la réalité d'un monde dur et hostile alors que la vie de Disraëli était une manifestation de son expérience personnelle, de sa lutte pour réconcilier le rêve et la réalité⁵⁴. Pourtant, même si cette identité entre

51 Ibid., pp. 116-117.

52 Ibid., p. 115.

53 Ibid., p. 117.

54 Voir André Maurois, "The Modern Biographer", Yale Review, janvier 1928, pp. 238-239.

deux tempéraments est peu commune, il est presque impossible d'écrire une biographie "sans que, par certains côtés et à certains moments, le biographe s'efforce de sentir comme son héros. Autrement comment le comprendrait-il"⁵⁵?

Cette méthode demande à être maniée avec beaucoup de prudence et avec un respect total pour les faits mais pour Maurois il n'y en a pas d'autre:

On peut comprendre un fait scientifique par analyse et synthèse, on ne peut pas comprendre un être humain en épuisant sur lui tous les détails ... Il faut comprendre par coup d'Etat⁵⁶.

La biographie est l'art de la conjecture. Georges Gusdorf remarque à juste titre que "le biographe, lorsqu'il s'agit d'un personnage lointain ou disparu, demeure dans l'incertitude quant aux intentions du héros; il se borne à déchiffrer des signes, et son oeuvre tient toujours, par certains côtés du roman policier"⁵⁷.

Harold Nicolson a fort bien vu les dangers de la méthode préconisée par Maurois. Il reconnaît que la biographie résulte toujours d'une collaboration entre l'auteur et son sujet et qu'il y a toujours le reflet d'un tempérament dans le miroir d'un autre. Il avertit néanmoins le biographe de ne pas permettre à sa personnalité d'envahir le sujet. Le biographe doit faire

55 Ibid., pp. 117-118.

56 Ibid., p. 119.

57 G. Gusdorf, "Conditions et limites de l'autobiographie" dans Philippe Lejeune, L'autobiographie en France, Paris, A. Colin, 1972, pp. 223-224.

attention à ne pas attribuer ses opinions, ses préjugés ou ses affections à l'homme ou à la femme dont il écrit la vie. Il doit s'efforcer de traiter objectivement des vues qu'il ne partage pas ou des intérêts qui l'ennuient. Il doit enfin se rappeler que ce n'est pas une autobiographie qu'il écrit mais la vie de quelqu'un d'autre⁵⁸.

Comme nous le verrons dans les chapitres suivants de cette thèse, Maurois est tombé à plusieurs reprises dans le piège, piège dont il présentait clairement l'existence mais qu'il n'a pas su éviter. Si les liens entre l'auteur et son sujet ont préoccupé Maurois, une autre sorte de relation, celle que peut avoir le lecteur avec une biographie, n'a pas échappé à son attention.

La lecture de biographies exerce une influence morale très salutaire parce que "les hommes dont on a écrit la vie sont presque toujours des hommes supérieurs à la moyenne et qui nous emportent, au-dessus de soucis d'existence assez médiocres, dans une région de création plus libre et de pensée plus haute"⁵⁹.

Cette influence est aussi bénéfique que celle des grands romans:

Comme on sort meilleur de la lecture des grands romans, de Guerre et Paix, ou de Middlemarch, ou de Mrs Dalloway, on sort meilleur de la lecture des grandes vies⁶⁰.

58 Harold Nicolson, "The practice of biography" dans The English sense of Humour and Other Essays, New York, Funk and Wagnalls, 1968.

59 André Maurois, Aspects de la biographie, op. cit., p. 120.

60 Ibid., p. 121.

Ceci conduit Maurois à affirmer que "la biographie est un genre qui touche à la morale et plus qu'aucun autre en littérature" à cause de "la certitude qu'éprouve le lecteur de l'existence réelle des êtres dont on lui parle"⁶¹.

Quelle est, en définitive, l'action morale de la biographie?

Elle éveille en nous le sentiment de la grandeur; elle donne confiance en montrant la force de l'individu; elle peut présenter le danger d'exciter toujours et de ne calmer jamais. Et pourtant, si elle sait montrer, à côté des événements tragiques de la vie, le calme et l'oubli qui les suivent, à côté des grandes ambitions, la vanité des réalisations, elle peut aussi apaiser⁶².

Suivant en cela Lytton Strachey et Harold Nicolson, Maurois pense que le biographe ne doit jamais songer à la morale et que les leçons exprimées par la biographie doivent rester implicites:

Tout biographe devrait écrire sur la première page de son manuscrit: "Tu ne jugeras point". Le jugement moral peut être suggéré; dès qu'il est exprimé, le lecteur se trouve rappelé dans le monde de l'éthique et échappe au monde de l'esthétique⁶³.

Pourtant il reconnaît la valeur didactique de la biographie:

Tout homme qui entreprend une biographie, fût-il le plus amoral des écrivains, eût-il horreur du seul mot de morale, il propose, qu'il le veuille ou non, une règle de vie fondée sur des exemples individuels⁶⁴.

En 1928, au moment où le scepticisme était à son apogée et que l'on tournait en dérision la grandeur humaine, Maurois affirme sa foi en la biographie:

61 Ibid., p. 121.

62 Ibid., p. 126.

63 Ibid., pp. 126-127.

64 Ibid., p. 122.

Le culte des héros est aussi vieux que les hommes. Il leur propose des exemples élevés, mais non pas inaccessibles, étonnants, mais non pas incroyables, double caractère qui fait de lui la plus persuasive des formes d'art et la plus humaine des religions⁶⁵.

Ecrire une biographie, c'est une pratique. Pour beaucoup, la biographie ne commencerait qu'avec l'interprétation. Elle serait un art du récit qui effacerait les traces d'un travail. Il ne faudrait cependant pas négliger le côté technique. Le récit d'une vie est, en effet, une manipulation qui obéit à des règles, un vaste mouvement de réorganisation. L'ensemble biographique se présente comme une architecture stable d'éléments dont la cohérence relève de l'unité que leur donne l'auteur. C'est une mise en scène, un montage qui supposent une mise en ordre sur l'axe chronologique, un classement.

Selon quels principes Maurois organise-t-il son discours biographique? Quel rôle joue le modèle romanesque?

Tout d'abord, comme nous l'avons vu, Maurois choisit des sujets avec lesquels il se sent des liens de sympathie et dont la vie inspire une délivrance de son âme. Il est aussi en faveur du choix "d'hommes qui ont joué un rôle historique ou artistique important" parce que leur vie a déjà acquis "une unité qui n'est pas artificielle":

Un grand homme ... se trouve modelé par sa fonction; il essaie, inconsciemment, de faire de sa propre vie une oeuvre d'art, de devenir ce que le monde souhaite qu'il soit, et il acquiert, non pas malgré lui, mais en dépit de lui-même, et quelle que soit sa valeur réelle, cette qualité de la vie qui en fait un bon modèle pour l'artiste⁶⁶.

65 Ibid., p. 178.

66 Ibid., pp. 54-55.

Le biographe a parfois la chance de rencontrer des vies "qui sont naturellement belles et en quelque sorte faites, soit par le hasard, soit par un dynamisme intérieur de l'être, comme des oeuvres d'art spontanées"⁶⁷. Tel est le cas de Shelley nous dit Maurois.

Quoi qu'il en soit, le rôle du biographe étant de trouver l'unité secrète de la vie qu'il se propose de recréer, l'importance de la sélection en matière de biographie est évidente. Le biographe ne peut inclure tous les faits car il ne les connaît pas tous et même ceux qu'il connaît n'ont pas une valeur égale. Le défi consiste à dégager le fait significatif de la masse des documents.

Pour Maurois, "le biographe artiste doit, avant tout, délivrer son lecteur de tous les matériaux inutiles"⁶⁸. L'art du biographe s'apparente à celui du portraitiste et du paysagiste:

Le biographe doit, comme le portraitiste et comme le paysagiste, isoler ce qu'il y a d'essentiel dans l'ensemble considéré. Par ce choix, et s'il est capable de choisir sans appauvrir, il fait très exactement oeuvre d'artiste⁶⁹.

Maurois a été influencé par la méthode de Lytton Strachey. Dans sa préface à l'édition française de Eminent Victorians il note que Strachey s'est servi des biographies traditionnelles comme de mines dont il extrait les éléments de son récit:

67 Ibid., p. 52.

68 Ibid., p. 62.

69 Ibid., p. 51.

C'est dans les livres mêmes de ses prédécesseurs qu'il va chercher avec une patience infinie, les traits qui, rapprochés et ordonnés, vont rafraîchir les portraits des Victoriens⁷⁰.

Maurois, lui aussi, s'appuiera sur les longues biographies traditionnelles pour en retirer les faits significatifs.

Confronté avec une masse de documentation le biographe est obligé de choisir et donc de supprimer. Quels sont ses critères?

Il s'agit d'abord d'éliminer tous les témoignages superflus et de choisir parmi ceux qui se recourent celui qui est le plus significatif. Le biographe a le droit de distiller l'essence d'une correspondance ou d'un journal car il y a dans de tels écrits la récurrence d'un certain nombre de thèmes dont le lecteur aura une idée beaucoup plus exacte en vingt lignes soigneusement choisies qu'en vingt pages.

Maurois conseille de ne donner une lettre in extenso que si c'est un chef-d'oeuvre ou un document révélateur. Dans les autres cas il vaut mieux citer des extraits bien choisis⁷¹.

Le biographe ne doit pas négliger les détails les plus petits car ils peuvent éclairer un aspect de la personnalité:

Tout ce qui peut nous donner une idée de ce qu'était réellement l'aspect d'un homme, le ton de sa voix, la forme de sa conversation est essentiel. Le rôle du corps, dans l'idée que nous nous formons du caractère de ceux que nous connaissons, ne doit jamais être perdu de vue. Un homme est avant tout, pour nous, un certain aspect physique, un certain regard, des gestes familiers, une voix, un sourire, des expressions qui

70 André Maurois, préface à Victoriens Eminents, Paris, Gallimard, 1933, p. 9.

71 André Maurois, "The Ethics of Biography" dans James L. Clifford, Biography as an art, op. cit., p. 166.

lui sont habituelles; c'est tout cela aussi qu'il nous faut retrouver dans l'homme qui ne nous est présenté que par le livre⁷².

Le véritable biographe est celui qui sait "nous faire apercevoir un être de chair" sous la masse des documents. Lytton Strachey excellait dans l'art de trouver des détails vivants:

Quelle joie par exemple de découvrir que d'Orsay riait d'une forte voix en disant: "Ha! Ha" et en serrant trop fort la main de ses amis⁷³.

Maurois montre qu'il a assimilé la leçon de Strachey quand il expose sa manière de travailler:

Je multiplie les petits traits, les tics physiques, les propos authentiques, les témoignages; un être humain finit par émerger de la masse des documents. Il m'arrive ... de comparer mon tableau et le modèle, puis de penser: "Mon Byron est trop sombre ... Mon Hugo est trop grave". Je repars en chasse parmi les lettres et journaux; je trouve quelques phrases qui expriment ce qui me manquait; j'ajoute une touche vraie; la ressemblance paraît⁷⁴.

Maurois a parfaitement raison d'attirer notre attention sur le choix des détails. Le chercheur qui n'hésite pas à exclure les détails inutiles, à chercher et à découvrir l'essentiel, à exercer son jugement, fait preuve de qualités artistiques bien plus évidentes que s'il annotait un texte.

Tous les documents doivent être examinés mais le biographe doit savoir rejeter un grand nombre de matériaux pour ne conserver que ceux qui ont une valeur explicative ou éclairante. Néanmoins, il faut se

72 Aspects de la biographie, op. cit., p. 63.

73 Ibid., p. 66.

74 André Maurois, Dialogue des Vivants, op. cit., pp. 37-38.

garder de trop simplifier et de trop choisir car l'interprétation donnée risque d'être erronée.

C.V. Wedgwood expose très clairement les limites à l'intérieur desquelles le biographe doit choisir ses matériaux. "Il ne faut pas" nous dit-elle, "que le biographe imite le romancier en choisissant les faits en fonction de son point de vue". Bien au contraire, il doit se demander: "Est-ce que ce fait apporte un élément nouveau à ma connaissance et à ma compréhension de cet incident, de cette situation, de cette époque? Et il doit être vraiment certain qu'il n'apporte aucun élément nouveau avant de décider de l'omettre"⁷⁵.

En conséquence, le biographe doit à tout moment reconsidérer son point de vue pour accueillir de nouveaux faits, être prêt à modifier son portrait et à changer la composition de sa biographie.

La biographie vise à la vérité et dépend de documents vérifiables mais en même temps elle doit être imaginative et artistique. Le biographe partage avec le romancier l'ambition de créer une oeuvre d'art. Aussi n'est-il pas étonnant de voir Maurois s'intéresser aux relations entre le roman et la biographie et au parti qu'un biographe peut tirer des techniques romanesques.

Selon Maurois, les deux genres sont des oeuvres d'art c'est-à-dire "des sujets naturels reconstruits par un esprit humain"⁷⁶. Mais la tâche

75 C.V. Wedgwood, Truth and Opinion, London, Collins, 1960, pp. 93-94.

76 Aspects de la biographie, op. cit., p. 49.

du biographe est beaucoup plus difficile que celle du romancier quand il s'agit de reconstruire un personnage.

Le romancier forme ses personnages "de sentiments qui se commandent les uns aux autres comme les engrenages d'une machine bien faite"⁷⁷. Il a en effet l'avantage de n'être pas lié par le serment d'être véridique et il peut, par conséquent mêler l'imagination aux faits.

Le biographe se trouve d'emblée dans une situation beaucoup plus difficile. Il est obligé "d'accepter une masse informe, faite de morceaux disparates prolongés en tous sens par des presque îles d'événements qui ne mènent nulle part"⁷⁸.

Le caractère de l'oeuvre d'art est essentiellement celui de l'ordre et de l'unité, tandis que la vie réelle d'un homme est pleine d'incohérence, de cas fortuits et de faits contradictoires. Si le biographe s'efforce de dégager une forme ordonnée, conforme aux nécessités de l'art, il risque de fausser la réalité.

Le dilemme du biographe d'après Maurois est donc le suivant: "Faire de l'homme un système clair et faux, ou renoncer entièrement à en faire un système et à le comprendre"⁷⁹.

Dans sa recherche de "l'être réel" sous les apparences, le biographe n'a à sa disposition que "les croquis divers" qu'ont pris des

77 Ibid., p. 50.

78 Ibid., p. 169.

79 Ibid., p. 51.

témoins et le héros lui-même⁸⁰. Le romancier, lui, se trouve dans une situation beaucoup plus favorable pour traiter de ses personnages car il peut donner à la fois le témoignage de l'acteur et du spectateur. Maurois cite Ramon Fernandez pour dire "qu'un personnage de roman n'existe que s'il y a correspondance entre sa vie intérieure et sa vie apparente, l'une commandant l'autre ou toutes les deux étant créées simultanément, suivant les préférences et les moyens du romancier"⁸¹. L'infériorité du biographe sur le romancier vient de cette impossibilité "de réaliser la synthèse de la vie intérieure et de la vie apparente"⁸².

"La fonction du romancier est de nous révéler la vie cachée à sa source"⁸³ affirme E.M. Forster dans Aspects of the Novel. Maurois est du même avis et observe que dans Guerre et Paix Tolstoï peut donner une impression vivante de Napoléon beaucoup mieux qu'un biographe n'aurait jamais pu le faire car "Tolstoï, qui est un visionnaire, sait à chaque instant quels sont les gestes et l'expression du visage de ses héros historiques"⁸⁴. Tolstoï peut décrire l'empereur tendant sa petite main potelée ou jetant un coup d'oeil au tsar; il peut montrer son émotion et ses relations avec différents personnages, ce qui serait interdit au biographe car

80 Ibid., pp. 160-161.

81 Ibid., pp. 161-162.

82 Ibid., p. 162.

83 E.M. Forster, Aspects of the Novel, cité dans Aspects de la biographie, p. 164.

84 Aspects de la biographie, op. cit., p. 165.

il n'aurait pas de documents pour se justifier.

Pourtant, si "le biographe a beaucoup plus de mal que le romancier à composer", il y a une compensation:

Etre contraint à recevoir du réel les formes toutes préparées de l'oeuvre, c'est presque toujours, pour un artiste, une force. C'est pénible, cela rend le travail plus difficile: c'est tout de même de cette lutte entre une matière résistante et un esprit que se forme le chef-d'oeuvre⁸⁵.

La différence entre la biographie et le roman vient en effet de ce que le romancier invente son intrigue tandis que le biographe la trouve toute préparée.

Maurois a le mérite d'avoir reconnu la possibilité pour le biographe de profiter de l'expérience du romancier et d'utiliser les techniques de celui-ci.

Le biographe doit "composer" sinon "il cesse d'être un artiste" et il doit aussi accorder une grande importance à "l'histoire" qui peut être aussi intéressante qu'un roman quand ses thèmes sont bien choisis. La vie peut être "passionnante comme un roman et même construite comme un roman", il suffit de se garder d'écrire "des biographies ennuyeuses"⁸⁶.

Maurois, de son propre aveu, a essayé dans ses biographies "de sauver le romanesque d'une grande existence". Le romanesque étant pour lui "l'écart entre l'image provisoire du monde et des êtres telle que la forme tout adolescent, et l'image plus exacte que la vie lui révèle peu à

85 Ibid., p. 169.

86 Ibid., pp. 172-173.

peu"⁸⁷.

La conception que Maurois se fait du romanesque lui vient de son maître Alain pour lequel ce qui fait le roman "c'est le passage d'enfance à maturité"⁸⁸. Les Illusions Perdues, pourraient être "le titre secret de tout roman" car l'adolescent y découvre en effet une réalité différente de celle qu'il avait imaginée. Un autre titre général qui conviendrait à tous les romans est celui de Goethe à propos de Wilhem Meister: Les années d'apprentissage⁸⁹.

Alain et Maurois se rapprochent des thèses exprimées par Georges Lukács sur le "héros problématique". Pour ce dernier, "la forme intérieure" du roman est constituée par "la marche vers soi" de l'individu problématique. Il y a donc trois types de romans: celui de "l'idéalisme abstrait" comme Don Quichotte, celui du "romantisme de la désillusion" comme l'Education Sentimentale et celui de "l'apprentissage" comme le Wilhem Meister de Goethe. Le roman de l'apprentissage constitue une tentative de synthèse des deux autres car il est fondé sur le thème de "la réconciliation de l'homme problématique ... avec la réalité concrète et sociale"⁹⁰.

87 André Maurois, Soixante ans de ma vie littéraire, op. cit., p. 40.

88 André Maurois, "Alain et le romanesque" dans Robert et Elizabeth Browning, Portraits suivis de quelques autres, Paris, Grasset, 1955, p. 205.

89 Ibid., p. 206.

90 Georges Lukács, La théorie du roman, Paris, Gonthier, 1963, pp. 75-76.

Dans ses biographies Maurois s'efforcera de rechercher le romanesque dans la vie de ses héros et portera l'accent, comme nous le verrons dans le cas de Shelley, Byron et Disraëli sur leurs années d'apprentissage.

Maurois a clairement défini le rôle de l'artiste:

C'est d'abord de choisir, dans l'infinie multiplicité de la nature ou des documents, les traits essentiels; c'est ensuite de les ordonner, car une vie, que ce soit celle d'un personnage fictif ou celle d'un personnage réel est un chaos⁹¹.

Dans ce travail de réorganisation les techniques du roman sont très précieuses pour éliminer l'inutile, analyser les détails, choisir les épisodes significatifs, utiliser les thèmes symboliques, afin de retrouver une âme dans son unité et dans son évolution progressive.

Maurois a raison d'indiquer que la vie d'un sujet de biographie a une "unité secrète"⁹² qu'il convient de trouver mais il ne dit pas assez ce qu'on doit faire pour y parvenir.

Afin de comprendre les thèmes constants dans la conduite de son sujet et les changements dans ces thèmes le biographe doit tenir compte non seulement des situations auxquelles ce sujet a été confronté mais aussi, et surtout, des facteurs de l'intelligence, du tempérament et de la personnalité. En second lieu, et de façon plus évidente, tout biographe doit s'appuyer sur une connaissance de la société dans laquelle vit son sujet s'il veut expliquer les activités de celui-ci. Il faut cependant noter que cette unité vécue de comportements et d'attitudes ne vient

91 Soixante ans de ma vie littéraire, op. cit., p. 43.

92 Aspects de la biographie, op. cit., p. 52.

pas de l'extérieur. Il est vrai que le héros d'une biographie a été influencé par les événements auxquels il a eu à faire face mais les thèmes essentiels, les schémas de structure sont donnés par sa personnalité. L'homme est en effet l'agent essentiel de réalisation pour les situations dans lesquelles il se trouve placé et c'est lui-même qui structure le champ du vécu.

Comment reconstituer l'unité d'une vie à travers le temps? Quels sont les principes qui régissent la construction d'un récit biographique? Quel point de vue doit-on choisir pour raconter l'histoire d'une vie? Maurois, suivant en cela E.M. Forster dans Aspects of the Novel, considère que l'on peut concevoir trois angles de prise de vue: "ou tout voir à travers chacun de ses personnages, ou adopter le point de vue du démiurge ..."⁹³. Il préfère la première méthode "tout en comprenant la nécessité pour le biographe de se placer parfois "au-dessus de la mêlée", soit pour montrer le visage du héros réfléchi dans ces miroirs déformants que sont les témoins de sa vie, soit pour ramasser en une vue d'ensemble ses propres observations"⁹⁴.

Maurois veut que les événements soient ordonnés par rapport au héros: "Le biographe prend un individu comme centre, fait commencer et finir à lui les événements, qui doivent tous tourner autour de lui"⁹⁵.

93 Ibid., p. 60.

94 André Maurois, Portrait d'un ami qui s'appelait moi, Paris, Wesmael-Charlier, 1959, p. 64. Cette citation reprend de manière plus complète la même idée exprimée dans Aspects de la biographie, p. 60.

95 Aspects de la biographie, op. cit., p. 97.

Dans Soixante ans de ma vie littéraire, il prend pour exemple la vie de Balzac:

Je veux que le lecteur voie la famille Balzac, Tours, Vendôme comme les vit l'enfant Balzac; puis que nous apprenions avec lui la vie, les femmes, l'amour, la ruine, les misères et la grandeur de l'écrivain⁹⁶.

Dans un article paru la même année qu'Aspects de la biographie Maurois admet cependant la nécessité de varier les points de vue sur le héros. Il a lu Passage to India de E.M. Forster dans lequel on voit l'Anglais tel qu'il apparaît à l'Hindou, l'Hindou tel que vu par l'Anglais, et l'Hindou tel que vu par lui-même. Il nous révèle qu'il a utilisé cette technique dans la vie de Disraëli pour faire le portrait de Gladstone⁹⁷.

Pour raconter l'histoire d'un homme, on doit parler de la scène sur laquelle il a joué le drame de sa vie. Le biographe doit décider de la place de son héros dans son époque historique même si, comme Maurois il croit que l'individu est capable de façonner le cours des événements.

Maurois met en garde le biographe qui voudrait trop jouer à l'historien et formule la règle suivante:

La biographie est l'histoire de l'évolution d'une âme humaine; l'histoire doit être ici ce qu'est, pour le peintre de portraits, le fond sur lequel il place son modèle⁹⁸.

En conséquence, le biographe qui écrit la vie de Napoléon prendra pour sujet "le développement sentimental et spirituel de Napoléon"; l'histoire

96 Soixante ans de ma vie littéraire, op. cit., p. 40.

97 André Maurois, "The Modern Biographer", Yale Review XVII, janvier 1928, p. 244.

98 Aspects de la biographie, op. cit., p. 101.

ne figurera que comme "toile de fond, dans la mesure où elle est nécessaire pour comprendre ce développement, et il faut essayer d'en donner à peu près l'image qu'en peut apercevoir l'empereur"⁹⁹.

Encore une fois, c'est Lytton Strachey qui a trouvé la note juste dans sa vie de la Reine Victoria:

Strachey a été prudent en faisant de son livre un portrait personnel plutôt qu'un large tableau historique. L'influence de la reine a été assez grande, mais elle n'a été qu'un facteur parmi beaucoup d'autres¹⁰⁰.

Maurois attache une grande importance au décor qui entoure ses personnages. Ainsi le biographe de Disraëli ne doit pas omettre de décrire Bradenham Park et plus tard Hughenden Park ni celui de Byron Newstead Abbey. En effet ces lieux avaient produit une forte impression sur les héros et avaient influencé leurs pensées quotidiennes. Il conseille au biographe de citer les propres paroles du héros, quand cela est possible, pour décrire son décor favori. Il lui conseille seulement de faire preuve de discernement pour supprimer ou condenser¹⁰¹.

Maurois n'insiste pas assez sur le rôle joué dans la vie d'un écrivain ou même d'un homme d'état par les idées, les traditions, les conventions dont il est l'héritier. Il ne s'agit pas seulement d'enregistrer le décor mais il faut aussi chercher à déterminer dans quelle mesure le monde a été transformé, quelles idées, conventions ou traditions le héros de la

99 Ibid., pp. 60-61.

100 Ibid., p. 101.

101 André Maurois, "The Ethics of Biography" dans James L. Clifford, Biography as an Art, op. cit., p. 73.

biographie a acceptées ou rejetées. Il ne peut y avoir d'explication d'un comportement individuel sans qu'il soit intégré dans un contexte social car celui-ci modèle la personnalité tout au long de la vie.

Un autre aspect à étudier dans l'esthétique de Maurois est son traitement du temps car la tension entre les exigences de l'authenticité et la nécessité d'un arrangement des matériaux ne s'y manifeste nulle part avec autant d'acuité. Le biographe cherche à reproduire le déroulement d'une vie avec tous ses intérêts contradictoires, ses émotions, ses péripéties; pourtant, en même temps, il doit éviter la confusion et le désordre de l'existence réelle, interrompre le flux du temps et regrouper ses matériaux de façon à révéler les traits de caractère, les grands thèmes de l'expérience humaine, les actions et les attitudes qui mènent à de grandes décisions. Le biographe, dans son récit, est ainsi amené à accélérer ou à ralentir le temps, à produire des effets de sens, à redistribuer et à codifier l'uniformité du temps qui coule.

Pour Maurois, un caractère "ne se forme que lentement, par le contact avec les êtres et les événements" et il se transforme tout au long de la vie. Il faut donc montrer "événements et personnages se développant progressivement dans l'âme du héros et en même temps que lui". De plus, le biographe "ne doit pas anticiper les découvertes de son héros" car cela détruirait le mouvement du récit¹⁰².

Il est impératif de suivre l'ordre chronologique car il est le plus naturel, le seul susceptible de maintenir l'intérêt du lecteur:

102 Aspects de la biographie, op. cit., pp. 58-59.

Ce qui donne à la vie son intérêt romanesque, c'est justement l'attente de l'avenir, c'est que chaque jour nous nous trouvons au bord d'un abîme qui est Demain sans imaginer ce que nous y trouverons. Même quand l'homme est illustre et que le lecteur sait fort bien que le héros est destiné à devenir ensuite un grand général ou un grand poète, il semble assez absurde de le lui dire dès la première phrase d'un livre¹⁰³.

Maurois critique Forster pour avoir commencé sa biographie de Charles Dickens par ces mots: "Charles Dickens, le romancier le plus populaire de ce pays et un des plus grands humoristes que l'Angleterre ait produit, naquit à Portsea le vendredi 7 février 1812". "Non", dit-il, "aucun romancier populaire, aucun grand humoriste n'est jamais né. Ce qui naquit le 7 février 1812, ce fut un petit bébé..."¹⁰⁴.

L'auteur d'une biographie ne doit donc pas produire dès la première page un dénouement que son lecteur connaît déjà mais plutôt placer celui-ci "dans l'atmosphère qui lui permettra de comprendre les premiers sentiments du héros grandissant"¹⁰⁵.

Ce qui est véritablement intéressant c'est le développement de la personnalité du héros:

Nous croyons qu'un caractère ne se forme que lentement, par le contact avec les êtres et les événements. Un caractère qui serait toujours identique à lui-même à chaque moment de la vie du héros est pour nous une construction abstraite de l'esprit. Ce n'est pas une réalité¹⁰⁶.

103 Ibid., p. 57.

104 Ibid., pp. 57-58.

105 Ibid., p. 58.

106 Ibid., p. 59.

La position d'André Maurois relative au temps chronologique a été fortement contestée par Léon Edel:

Quand je prends une biographie, je sais avant d'ouvrir le livre qu'il s'agit de la vie d'un homme d'état, d'un romancier, ou d'un soldat, de quelqu'un qui, d'une certaine manière, a éveillé l'intérêt du biographe. Je ne peux pas faire semblant de ne pas savoir que ce bébé (disons à Stratford-on-Avon) n'était pas seulement un bébé. Il était, après tout, le bébé qui allait écrire Hamlet. Par conséquent, je ne vois aucune raison pour laquelle les biographes ne devraient pas se déplacer facilement dans le temps, anticiper et raconter l'histoire de la meilleure façon possible, en faisant des projections et des retours en arrière¹⁰⁷.

Peut-on raconter une vie autrement que dans son déroulement?

N'est-on pas obligé de rompre l'ordre chronologique pour rendre compte du sens d'une vie?

Loin de la conception de Maurois Sartre nous donne un exemple de subversion de la chronologie littéraire. Selon lui, toutes les conduites manifestées par l'homme témoignent d'un projet fondamental élaboré au cours de l'enfance:

"Une vie, c'est une enfance mise à toutes les sauces"¹⁰⁸.

Le biographe doit essayer d'identifier ce projet qui servira ensuite d'hypothèse pour rendre compte de la totalité des conduites de son sujet.

Dans une telle optique les faits, événements, sentiments et conduites ne servent pas à organiser chronologiquement le récit mais ils apparaissent plutôt comme des signes à déchiffrer. La structure du récit n'est plus

¹⁰⁷ Léon Edel, Literary Biography, Bloomington and London, Indiana University Press, 1973, préface p. XVI.

¹⁰⁸ Jean-Paul Sartre, L'Idiot de la Famille, Paris, Gallimard, 1971, tome I, p. 56.

successive mais cumulative:

Une vie se déroule en spirales; elle repasse toujours par les mêmes points mais à des niveaux différents d'intégration¹⁰⁹.

La manière de traiter le temps dans une biographie est une véritable prise de position idéologique. L'ordre chronologique préconisé par Maurois correspond à une vision traditionnelle de l'homme alors qu'un nouvel ordre du récit implique une nouvelle vision de l'homme. Maurois recommande vivement l'emploi des thèmes qui ajoutent une vérité poétique et musicale à l'étude d'une vie. Selon lui, l'une des tâches les plus importantes de la biographie est de découvrir ces leitmotifs qui caractérisent toute existence humaine et lui donnent, en dépit de nombreuses contradictions apparentes, une harmonie et une unité.

La biographie a une valeur poétique "par l'introduction d'un rythme" qui est "la réapparition à intervalles plus ou moins éloignés, des thèmes essentiels de l'oeuvre". Encore une fois, c'est Strachey qui a montré la voie dans les dernières pages de Queen Victoria "où il nous montre réunis tous les thèmes de la vie de la reine traversant l'esprit de l'agonisante". L'art du biographe s'apparente ici à celui du poète et du musicien. En ses dernières pages, une biographie devrait "faire penser à la marche funèbre de Siegfried, aux thèmes de la Tétralogie revenant voilés de crêpe à la fin du Crépuscule des Dieux":

L'esprit goûte une poésie mélancolique à cette rapide revue du passé. Nous ramassons en une pauvre gerbe les fleurs, les rares fleurs qui ont parfumé une existence et nous les offrons

¹⁰⁹ Jean-Paul Sartre, Questions de Méthode, Paris, Collection "Idées", Gallimard, 1967, p. 149.

aux Destins accomplis. C'est le dernier refrain d'une chanson mourante, la dernière strophe d'un poème achevé. Ici le biographe est l'égal du grand musicien, et du grand poète¹¹⁰.

Le biographe ne peut reproduire le véritable enchaînement des événements d'une existence et il doit rendre intelligible le passage de l'homme dans le temps. Maurois a donc, à juste titre, attiré notre attention sur la nécessité de regroupements thématiques. Une vie, en effet, est faite d'espoirs et d'illusions, de préoccupations et de peurs qui se rejoignent à travers le temps. Pourtant, malgré sa volonté d'ordonner une vie, le biographe est tenu de suggérer le mouvement de la vie à travers le temps et il doit faire preuve d'un instinct très sûr pour choisir le moment exact où il peut introduire dans le récit les thèmes qu'il a remarqués.

En composant son récit, le biographe se trouve obligé de procéder comme un auteur dramatique. Il ne peut être partout à la fois: il doit déplacer l'action d'un endroit à un autre. L'art de la biographie est aussi l'art de la mise en scène car le biographe peut retracer l'évolution de son personnage mais il ne peut le faire de façon continue. Il doit la découper en segments qui sont les épisodes dans le temps et l'espace sur lesquels il a choisi de porter son attention.

Pour Maurois, la biographie d'un personnage très connu s'apparente à une tragédie car nous savons d'avance ce que seront les péripéties essentielles et le dénouement:

¹¹⁰ Aspects de la biographie, op. cit., pp. 69-72.

Lorsque nous allons voir une tragédie, nous savons bien que César sera à la fin assassiné par Brutus, nous savons bien que Lear deviendra fou, mais la marche lente du drame vers ces événements attendus donne à notre émotion la grandeur poétique qu'apporte à la tragédie grecque l'idée toujours présente du Destin¹¹¹.

Firmin Roz a, lui aussi, vu les ressemblances entre la vie d'un grand homme et celle du héros d'une tragédie:

La vie d'un héros est un drame dans la mesure même où sa personnalité plus forte, plus originale, s'adapte difficilement au milieu, si même elle n'essaie pas de l'adapter. Il y a là un conflit de forces, une lutte essentiellement dramatique; et l'on ne s'étonne pas que la biographie de personnages réels ait été si souvent portée au théâtre¹¹².

Tout comme la tragédie la biographie crée cette "purgation des passions", cette "catharsis", célèbre depuis Aristote:

Une biographie doit laisser, à celui qui en achève la lecture, une impression de sérénité, comme la fin d'une grande tragédie. Car toute vie est tragique. Nous venons de passer quelques jours, quelques semaines dans l'intimité d'un homme (ou d'une femme) de génie. Nous avons été les témoins de leurs débuts pénibles, de leur ascension lente ou foudroyante, de leurs échecs, de leurs chagrins, de leurs revanches. Autour d'eux, nous avons vu vieillir et disparaître les compagnons de leur existence. Leur époque nous est apparue comme un immense tapis roulant qui entraîne une génération tout entière vers le même abîme, qui est la mort. C'est un spectacle sublime, et par son caractère irréversible, apaisant¹¹³.

Ainsi toutes les composantes d'une grande tragédie peuvent être trouvées dans la vie réelle; le biographe pour Maurois n'a besoin que de structurer les événements en tenant compte de la progression cumulative

¹¹¹ Ibid., p. 48.

¹¹² Firmin Roz, "Le roman biographique", Revue Bleue, n° 21, 3 novembre 1923, p. 745.

¹¹³ Portrait d'un ami qui s'appelait moi, op. cit., pp. 69-70.

des faits avant de provoquer chez son lecteur l'apaisement qui est son but avoué.

Dans ses biographies, Maurois adoptera un certain nombre de techniques dramatiques. Il empruntera par exemple au dramaturge la technique de présentation des scènes, l'utilisation de dialogues et de monologues, le ressort dramatique qui fait rebondir l'action. Les dernières pages de ses biographies auront la même valeur de dénouement que dans une tragédie.

On peut cependant se demander à juste titre si l'intrigue construite par le biographe peut tenir compte de tous les mouvements de l'âme humaine et si elle n'introduit pas un élément mécanique dans la progression de l'action. Paul Valéry rêvait d'une biographie idéale où l'on pourrait "reconstituer le hasard à chaque instant" et où les événements et les choses auraient le caractère provisoire de ce qui apparaît à une conscience:

Je ne sais si l'on a jamais tenté d'écrire une biographie en essayant à chaque instant d'en savoir aussi peu sur l'instant suivant que le héros de l'ouvrage en savait lui-même au moment correspondant de sa carrière. En somme, reconstituer le hasard à chaque instant, au lieu de forger une suite que l'on peut résumer, et une causalité, que l'on peut mettre en formule¹¹⁴.

La forme artistique que revêtira son livre constitue une autre préoccupation pour le biographe. Il découvre alors les exigences, les servitudes de l'art d'écrire. Pour Maurois, soucieux d'écrire une oeuvre

¹¹⁴ Paul Valéry, Tel Quel, II, Paris, Gallimard, collection Idées, 1943, p. 272.

d'art, les qualités du style sont essentielles.

Il recherche avant tout la clarté et la simplicité. Nourri très jeune des classiques français du dix-septième et du dix-huitième siècle, il a beaucoup appris d'eux ainsi que d'Anatole France:

Je cherche à m'en tenir, autant que possible à un vocabulaire intelligible pour tous. J'ai toujours eu, comme Alain, horreur du jargon, philosophique ou autre ... Je crains les termes non définis et tiens que bon nombre de nos malheurs viennent d'un vocabulaire mal fait. Chaque fois que je le puis, je substitue le mot concret au mot abstrait¹¹⁵.

Il a souvent recours à l'image pour mieux exprimer sa pensée comme dans cet exemple tiré de La vie de Disraëli où celui-ci est comparé à "une belle porte arabe, rapportée pierre à pierre par un vieux colonial et reconstruite sur une pelouse bien rasée" qui acquiert lentement "une grâce toute anglaise"¹¹⁶.

Le dialogue est peut-être sa forme d'expression favorite. Il a composé, ne l'oublions pas, Dialogues sur le Commandement et Dialogues des Vivants. "Il est rare", nous dit-il, "qu'une idée, un jugement de moi sur une situation ou sur un être, ne suscitent pas (en moi) une réponse. Je suis, tour à tour, chacun des deux interlocuteurs que je mets en scène"¹¹⁷. Ici le biographe se comporte presque comme un participant quand il s'efforce de recréer la réalité et le feu de la discussion. Maurois essaie d'y maintenir "un juste équilibre entre le naturel du ton et une stylisation

115 Portrait d'un ami qui s'appelait moi, op. cit., p. 106.

116 André Maurois, La vie de Disraëli, Paris, Gallimard, 1927, p. 26.

117 Portrait d'un ami qui s'appelait moi, op. cit., p. 109.

nécessaire" et "d'être équitable" envers ses personnages¹¹⁸.

Le dialogue est un procédé propre à aviver l'intérêt du lecteur car il révèle la sympathie ou le conflit entre les personnages. Par son caractère spontané il fait naître des idées et transforme le paysage intérieur. Il n'est donc pas étonnant que Maurois ait vu le parti qu'il pouvait tirer dans ses biographies de ce mode d'expression.

Plus significative encore est son utilisation du monologue intérieur. En mars 1922, Valéry Larbaud avait publié un article sur l'Ulysse de Joyce dans La Nouvelle Revue Française et avait ainsi éveillé l'intérêt des milieux littéraires français pour une technique qu'Edouard Dujardin avait le premier utilisée systématiquement dans Les lauriers sont coupés en 1887. En ce qui concerne son emploi dans une biographie, Maurois avait devant lui les exemples de Lytton Strachey et de Harold Nicolson. Le passage où Strachey nous révèle les frustrations du Prince Consort Albert dans Queen Victoria est, à cet égard, un modèle pour Maurois¹¹⁹. Dans Aspects de la biographie, il attire aussi notre attention sur les pages finales de Queen Victoria où Lytton Strachey rassemble les dernières pensées de la reine agonisante¹²⁰. Le "Byron" de Harold Nicolson offre aussi des exemples remarquables d'utilisation du monologue intérieur:

118 Ibid., p. 110.

119 André Maurois, "The Modern Biographer", Yale Review, XVII, janvier 1928, pp. 233-234.

120 Aspects de la biographie, op. cit., pp. 71-72.

Dans cette oeuvre nous suivons les humeurs de l'homme, tout comme on le ferait dans les romans de James Joyce, et en même temps toute pensée attribuée à Byron est une pensée que Byron a eu en réalité¹²¹.

Dans sa recherche de la vérité poétique de l'être Maurois avait à sa disposition un instrument privilégié qui lui permettait de révéler des niveaux de vie mentale difficilement accessibles par un autre moyen et de montrer comment une conscience perçoit le monde. Il faisait ainsi oeuvre beaucoup plus de romancier que d'historien car comme il le reconnaît lui-même:

Le romancier nous transporte parmi les pensées les plus secrètes de ses personnages et, par là, il diffère essentiellement de l'historien¹²².

Une autre technique que Maurois utilise pour donner du relief à son récit est celle des parallèles et des personnages contrastés. "C'est là un jeu littéraire qu'ont pratiqué les classiques. Il ne faut pas en abuser, mais en certain cas où les deux hommes se sont opposés par de nombreux endroits, le parallèle s'impose"¹²³ nous fait-il remarquer. Les biographies anglaises nous fourniront de nombreux exemples d'opposition entre deux hommes, par exemple celle entre Disraëli et Gladstone ou entre Disraëli et Peel et celle entre Byron et Shelley.

121 "The Modern Biographer", op. cit., p. 234.

122 André Maurois, "Alain et le romanesque" dans Robert et Elizabeth Browning, Portraits suivis de quelques autres, op. cit., p. 209.

123 Portrait d'un ami qui s'appelait moi, op. cit., p. 113.

Maurois a fort bien vu l'importance du titre pour conditionner son lecteur et l'amener à lire ses biographies. C'est en effet le titre qui fait lire et acheter l'ouvrage. Il en constitue en quelque sorte la réclame. Le titre crée un intérêt, une attente et promet au lecteur d'y satisfaire.

Les titres des biographies de Shelley et de Byron sont significatifs à cet égard: Ariel ou la vie de Shelley et Don Juan ou la vie de Byron. D'une part, l'allusion au sylphe shakespearien met l'accent sur la nature aérienne de Shelley; d'autre part, l'association de Byron au personnage mythique de Don Juan laisse entrevoir que la biographie portera sur les aventures amoureuses du poète. Maurois apporte un soin extrême aux têtes de chapitre. C'est pour lui un moyen de stimuler l'intérêt du lecteur en lui créant une mise en condition de lecture:

Le titre ... doit être un trait ou n'être pas. Ce fut Stendhal qui me donna le goût des épigraphes à la fois pour plonger brusquement le début d'un chapitre dans le climat souhaité, et pour créer un mystère, tant par leur étrangeté que par l'apparente dissonance qu'elles introduisent dans le récit¹²⁴.

Il importe d'entrer tout de suite dans le vif du sujet:

Réduire la mise en train au minimum. Ne pas se dire: "Comment dois-je commencer?". Commencer. A la phrase de s'accorder de ce qui précède ... Il est rare qu'un début soit aussi abrupt qu'il convient¹²⁵.

Les fins de chapitre font aussi l'objet d'une attention toute particulière:

124 Ibid., p. 103.

125 Ibid., pp. 102-103.

Autant que le sens et le naturel le permettent, j'aime à terminer un chapitre par un trait ou un détail concret, un peu étrange qui laisse le lecteur suspendu et surpris¹²⁶.

Maurois, dans ses biographies, emploie un ton d'humoriste, d'ironie légère. La fréquentation d'auteurs anglais tels que Dickens, Swift, Shaw et Kipling lui avait donné cette tournure d'esprit. Strachey lui avait fourni le modèle à suivre:

Son procédé est celui des grands humoristes. L'auteur ne paraît jamais lui-même. Il se promène derrière la reine, derrière le cardinal Manning, derrière le général Gordon; il calque leurs gestes, leurs tics de langage et obtient ainsi d'excellents effets de comique¹²⁷.

Maurois adopte une attitude beaucoup plus indulgente que Strachey à l'égard de ses héros et son ironie sera toujours amusée et discrète.

Harold Nicolson nous a prévenus des dangers de pousser trop loin l'ironie:

Le biographe doit être constamment fortifié par un respect fondamental ou une affection pour la personne qu'il décrit; si tout ce qu'il éprouve est un mépris superficiel, son oeuvre se changera en cendres et son énergie dépérira et tombera. Aucun écrivain ne peut persister pendant cinq cents pages à s'amuser aux dépens de quelqu'un qui est mort¹²⁸.

Le lecteur risque d'être irrité par le biographe qui implique qu'il en sait plus que le héros qu'il décrit et la biographie est une tâche exigeante que l'on ne peut accomplir en se moquant d'un autre homme.

¹²⁶ Ibid., p. 102.

¹²⁷ Aspects de la biographie, op. cit., pp. 25-26.

¹²⁸ Harold Nicolson, "The practice of biography" dans The English sense of humour and other essays, New York, Funk and Wagnalls, 1968, pp. 152-153.

C'est par l'analyse que le biographe peut intervenir dans le récit avec souvent d'autres intentions que d'expliquer un caractère. Maurois s'en sert pour exposer ses vues personnelles par des réflexions philosophiques ou des maximes.

La maxime est donc une des caractéristiques du style de Maurois. Elle témoigne de son goût pour l'observation des caractères et des mœurs et le lien à la tradition classique est extrêmement fort.

Chez Maurois comme chez La Rochefoucauld, la Bruyère, Rivarol et Joubert se retrouvent la concentration du trait, la clarté du style et l'aisance de bon ton. La maxime constitue l'instrument privilégié du moraliste et Maurois l'utilisera à profusion pour exprimer son idéologie en proposant une manière de lire l'homme.

A la fin d'Aspects de la biographie Maurois reprend le problème qu'il avait soulevé au début en soulignant la difficulté du genre biographique. La biographie doit, en effet, allier "les scrupules de la science et les enchantements de l'art, la vérité sensible du roman et les savants mensonges de l'histoire"¹²⁹. Elle s'apparente alors, comme le fait remarquer James T. Flexner, à "l'art du jongleur" car elle est fondée sur l'habileté du biographe à unir des éléments apparemment irréconciliables, les faits et l'imagination, l'érudition et les exigences dramatiques¹³⁰. Des règles, des modèles, des contrôles interviennent dans le

129 Aspects de la biographie, op. cit., p. 177.

130 James T. Flexner, "Biography as a Juggler's Art", Saturday Review of Literature, 9 octobre 1943, p. 19.

travail de recréation d'un personnage et lui donnent une armature scientifique. Reste à construire le récit.

Maurois a fort bien montré la parenté entre la biographie et une oeuvre de fiction. Là se jouent, comme sur une scène, le "style" de l'auteur, son art d'accréditer son discours, son habileté à faire oublier au lecteur ce dont il ne parle pas, à faire croire, par toutes les ruses du récit, qu'un scénario raconte ce qui s'est réellement passé.

L'art biographique est un art avec des frontières. A une extrémité du spectre il y a la biographie romancée qui ne respecte pas les matériaux et à l'autre la biographie chargée de faits qui ne rend pas le mouvement d'une vie. L'une manque à la vérité, l'autre à l'art. Où Maurois se situe-t-il dans ses vies de Shelley, Disraëli et Byron? A-t-il toujours conservé la même position?

CHAPITRE III

ARIEL OU LA VIE DE SHELLEY

La parution d'Ariel ou la vie de Shelley en 1923 marque le début de la carrière de Maurois en tant que biographe. Cette vocation pour le genre biographique est venue paradoxalement de l'échec d'un roman:

Pendant la guerre j'avais lu une vie de Shelley. Cette situation d'un idéaliste qui se trouve en contact direct avec un monde résistant, qui refuse l'idéal, me touchait. J'essayai d'abord de transposer cette situation dans un roman Ni ange ni bête. Ce roman n'était pas très bon. Je reconnus que je n'avais pas dit ce que je voulais dire et décidai de raconter la vie de Shelley elle-même¹.

Dans Ni ange ni bête, publié en 1919, Maurois relatait les vains efforts d'un jeune homme pour appliquer ses théories idéalistes à la réalité. Il y dépeignait aussi, en les transposant, les problèmes sentimentaux qui confrontèrent Shelley et qui se posaient à lui. Ce roman ne fut pas un succès mais Maurois y avait appris les vertus libératrices de la confession par personne interposée.

Shelley était, dans l'esprit de Maurois, une sorte de masque derrière lequel il pouvait présenter certains sentiments qu'il avait éprouvés et qui étaient encore vivaces. Dans Aspects de la biographie il nous fait part des ressorts intérieurs qui l'ont poussé à écrire la vie de Shelley:

Lorsque j'ai lu, pour la première fois, une brève Vie de Shelley, j'ai éprouvé une vive émotion. Voici pourquoi: je venais de sortir du lycée, avec des idées politiques et

¹ Henri Perruchot, "André Maurois, quand le destin a-t-il frappé à votre porte?", Les Nouvelles Littéraires n° 1642, 19 février 1959, p. 4.

philosophiques qui représentaient assez bien, en les transposant naturellement dans notre temps, ce qu'avaient été les idées de Shelley et de son ami Hogg, au temps où ils arrivaient à Londres. Puis, brusquement contraint à l'action par les circonstances, j'avais trouvé mes idées en conflit avec mes expériences. J'avais voulu appliquer, dans ma vie sentimentale, des systèmes rationnels que j'avais formés abstraitement en étudiant les grands philosophes; j'avais rencontré de tous côtés une matière vivante et sensible, qui ne se pliait pas à ma logique. J'avais fait souffrir, et j'avais souffert. J'étais irrité contre l'adolescent que j'avais été, et indulgent, parce que je savais qu'il n'aurait pu être autrement. Je souhaitais à la fois l'exposer, le condamner et l'expliquer. Or Shelley avait connu des échecs qui me semblaient un peu de même nature que les miens; sa vie avait naturellement cent fois plus de grandeur et de grâce que la mienne, mais je savais que, dans les mêmes circonstances, au même âge, j'aurais commis les mêmes erreurs. A l'orgueil et aux certitudes de l'adolescence succédait en moi un vif besoin de pitié et, là aussi, je retrouvais les traces de Shelley tel qu'il était vers la fin, après la perte de ses enfants. Oui, vraiment, il me semblait que raconter cette vie, ce serait un peu me libérer de moi-même².

Cette citation est très importante pour comprendre l'orientation que Maurois a donnée à sa biographie. Les similitudes qu'il avait découvertes entre sa propre vie et celle du poète l'autorisaient à se servir de celui-ci pour se libérer de lui-même, c'est-à-dire du romantique idéaliste qu'il avait été. Il pouvait, par conséquent, se substituer à Shelley sous prétexte que, "dans les mêmes circonstances, au même âge", il aurait "commis les mêmes erreurs". De plus, il était bien plus intéressé à montrer l'échec de Shelley devant les résistances invincibles du monde réel qu'à étudier son oeuvre poétique.

Shelley, inspiré par les idées de Godwin, avait cru pouvoir réformer le monde et personne ne l'avait pris au sérieux. Dans ses

² Aspects de la biographie, op. cit., pp. 107-108.

Mémoires l'auteur d'Ariel raconte qu'il était entré dans la vie plein d'illusions. Socialiste devenu industriel il avait trouvé ses idées en conflit avec la réalité et il avait échoué parce qu'il ne pouvait pas mettre en pratique ses théories trop altruistes. Mais, à la différence de Shelley, Maurois avait vite compris que "les concepts de l'école n'existent pas dans le monde réel ..." ³ et il allait s'attacher à montrer le conflit entre le rêve et la réalité, et l'échec de celui qui veut changer la société.

C'est surtout dans le domaine sentimental que l'on peut trouver une ressemblance entre Maurois et Shelley. Nul doute que lorsque Maurois relate les relations entre Shelley et Harriet il se sert de son expérience personnelle avec Janine, sa première femme.

Les Mémoires tout comme Ariel témoignent de la détérioration d'un amour après le coup de foudre initial et Maurois a mis en Shelley plusieurs de ses propres sentiments. Les phrases suivantes, dans lesquelles Shelley perçoit le changement d'Harriet ont le ton d'une confession de la part de Maurois:

L'esprit d'Harriet était son oeuvre; il l'avait formée, dressée, cultivée; il s'était habitué à ce qu'elle fût un écho. En découvrant tout à coup que cet autre lui-même s'était détaché de lui, et parfois souriait en l'écoutant, il se sentit affreusement triste ... Un tel changement était incompréhensible. Cette enfant si douce, si soumise trois mois plus tôt était devenue sèche et hautaine. Par courts moments Shelley croyait deviner sous la dure enveloppe d'orgueil une fugitive image de l'ancienne Harriet,

3 André Maurois, Mémoires, Paris, Flammarion, 1970, p. 72.

mais s'il essayait alors une phrase plus tendre il ne rencontrait que la froide cuirasse⁴.

De même, il y a des traits communs entre le caractère de Janine et celui d'Harriet:

Elle manquait au fond de sérieux; alors même qu'elle feignait de s'intéresser aux idées, son indifférence était révélée par le vide de son regard. Surtout, elle était coquette, frivole, habile aux petits manèges des femmes et cela seul eût suffi à glacer Shelley⁵.

Peut-être y avait-il chez Maurois un désir secret de se comporter comme Shelley et de vivre sa vie par procuration. Quoi qu'il en soit, en choisissant un héros avec lequel il avait des affinités Maurois pouvait s'analyser, se découvrir et se condamner. Dans le cas de sa vie sentimentale, il n'avait pas accepté sa femme telle qu'elle était et il dirige son ironie contre Shelley pour se punir en quelque sorte.

Ariel est donc une biographie où Maurois a beaucoup mis de lui-même et il y a lieu de se demander s'il n'a pas arrangé les faits à sa guise et dérogé à la discipline de l'authenticité.

Maurois n'a pas eu la prétention de chercher des documents nouveaux. Il avait à sa disposition la biographie de Dowden en deux volumes⁶ et c'est elle qui lui fournira la plupart de ses sources. Son travail en tant que biographe a consisté dans la sélection et l'organisation

⁴ André Maurois, Ariel ou la vie de Shelley, Paris, Grasset, 1923, p. 152 et p. 155.

⁵ Ibid., p. 161.

⁶ Edward Dowden, The Life of Percy Bysshe Shelley, London, Kegan Paul, 1880 (2 vol.).

des faits biographiques comme il l'a lui-même souligné:

Il est évident que pour tout homme qui écrit les livres ou qui les aime, l'originalité n'est pas dans les matériaux mais dans l'ordre, dans les proportions, dans le choix⁷.

Suivant les préceptes énoncés dans Aspects de la biographie, il va s'attacher à reconstruire l'histoire de la vie de Shelley en essayant de la "délivrer" de l'inutile.

Maurois choisit de faire commencer son récit par le récit du séjour de Shelley au collège d'Eton de manière à faire entrer tout de suite son lecteur dans l'intimité de son héros. Il ne mentionne pas les années passées à la Syon Academy entre 1802 et 1804 alors que c'est pendant ces deux années que Shelley a ressenti pour la première fois l'hostilité de la société et qu'il a décidé de consacrer sa vie à la liberté et à la beauté⁸. On voit ici que dans le but de construire un récit harmonieux Maurois n'a pas hésité à alléger, à condenser les deux volumes de la biographie de Dowden et à n'en retenir que ce qui lui paraissait le plus significatif. Maurois manipule les faits à son gré et certains épisodes essentiels de l'existence du poète sont complètement omis. Ainsi on n'apprend rien sur les événements de Tremadoc où Shelley s'installe avec Harriet, essaie de mettre ses idées généreuses en pratique et s'attire

7 "Une lettre de M. Maurois" Mercure de France, 203, n° 715, 1^{er} avril 1928, p. 60.

8 Voir Richard Holmes, Shelley the Pursuit, London, Quartet Books, 1976, pp. 4-6 et 13-17. Maurois situe le serment de Shelley à Eton: "Je jure d'être sage, juste et libre, autant qu'il sera en mon pouvoir. Je jure de ne pas me faire complice, même par mon silence, des égoïstes et des puissants. Je jure de consacrer ma vie à la beauté". (Ariel ou la vie de Shelley, p. 10)

les inimitiés de la société bien pensante. L'agression dont il fut victime à Tan-yr-Allt pendant la nuit du 26 février 1812 n'est pas relatée alors qu'elle est très importante pour comprendre la psychologie du poète⁹. Imaginaire ou non cette agression devait laisser des traces durables sur le système nerveux de Shelley. Richard Holmes situe également à cette époque un changement décisif dans la vie de Shelley:

Il sentait qu'il voulait en finir avec les voyages, l'exil, les projets missionnaires. Il voulait travailler, prôner la réforme et écrire ... Son radicalisme devenait plus tempéré, plus patient, moins direct¹⁰.

En ce qui concerne les relations de Shelley avec les autres, Maurois mentionne seulement les personnages qui lui sont rattachés de près et qui aident à percevoir ses états d'âme. Il a d'ailleurs tendance à fausser la vérité comme en témoigne son compte rendu des rapports entre Shelley et le poète Southey. Shelley, qui vint à plusieurs reprises voir Southey lors de son séjour à Keswick en 1811, fut sans doute quelque peu déconcerté par la vie bourgeoise que menait l'homme de lettres:

Southey surprit au plus haut point Shelley qui associait l'idée d'un poète aux objets les plus charmants et les plus aériens. Il trouva, dans une maison assez riche et bien chauffée, une Mrs. Southey qui ressemblait beaucoup plus à une ménagère qu'à une Muse. Elle avait été couturière et reliait les livres de son mari avec des morceaux d'étoffe. Ses armoires à linge étaient les lieux consacrés où elle exerçait son génie, et elle parlait d'argent, de cuisines et de servantes comme les matrones les plus détestables. Le poète ne paraissait pas s'apercevoir de tant d'ignominie. Il semblait brave homme, mais raisonnait

⁹ Pour une évaluation de cet épisode voir Richard Holmes, Shelley the Pursuit, op. cit., pp. 186-197.

¹⁰ Ibid., p. 197.

mal. Il avouait que la société devait être transformée, mais ajoutait qu'elle ne pouvait l'être que très lentement¹¹.

Shelley en voulait certainement à Southey d'être devenu le défenseur de l'ordre établi:

Shelley ne pardonnait pas ce genre de bassesse; il informa Southey qu'il le considérait désormais comme un esclave à gages, un champion du crime, et renonçait à le voir¹².

La rupture n'est pourtant pas si brutale. Le 7 mars 1816, par exemple, Shelley écrivait à Southey:

Je n'oublierai jamais le plaisir que j'ai pris à votre conversation ni la gentillesse avec laquelle j'ai été reçu dans votre cercle hospitalier pendant la courte période de mon séjour dans le Cumberland il y a quelques années¹³.

A partir de 1817 les relations entre les deux poètes se dégradèrent et en 1820 il y eut un échange de lettres car Shelley se croyait persécuté par le poète lauréat¹⁴.

Maurois a simplifié à l'extrême les relations de Shelley et de Southey. Un autre exemple de réduction nous est fourni par le récit que Maurois fait de la nervosité de Claire:

- Qu'avez-vous, Claire? disait Shelley. Vous êtes toute verte ... Vos yeux ... ne me regardez pas de cette façon.
- Et vous aussi, vous êtes étrange ... L'air est pesant, chargé de monstres ... Ne restons pas ici.

11 Ariel ou la vie de Shelley, op. cit., pp. 101-102.

12 Ibid., p. 104.

13 The Correspondence of Robert Southey with Caroline Bowles, ed. Dowden, 1881, Appendix 1, p. 357.

14 Au sujet de la brouille Shelley-Southey voir l'article de K.N. Cameron: "Shelley vs. Southey: new light on an old quarrel" PMLA, LVII (1942), pp. 489-592.

Ils se disaient bonsoir, gagnaient leurs chambres et presque aussitôt Shelley et Mary entendaient un grand cri: un corps roulait dans l'escalier, et Claire, le visage décomposé, racontait que son oreiller avait quitté son lit comme poussé par une main invisible¹⁵.

Maurois nous raconte l'histoire de manière très vivante grâce à l'emploi du dialogue mais il omet de dire que c'est Shelley lui-même qui était largement responsable de l'état dans lequel se trouvait Claire¹⁶. Il ne fait que de vagues allusions aux crises nerveuses de Shelley, à ses visions et à ses cauchemars qui aident pourtant à comprendre le tempérament instable du poète.

Maurois prend constamment des libertés avec ses sources. Au chapitre XV de la première partie, il nous fait un portrait assez négatif de Miss Hitchener alors que pour Dowden c'était une femme respectable¹⁷. De même, dans son portrait d'Harriet, Dowden essaie davantage que Maurois de rendre justice à la femme-enfant en affirmant que "sa conduite en tant qu'épouse fut aussi pure, aussi authentique, aussi exempte de taches que celle de tous ceux que l'on estime le plus pour une telle conduite"¹⁸. En passant sous silence les côtés positifs d'Harriet, Maurois a tenté de justifier la conduite de son héros quand celui-ci abandonne sa femme et a ainsi manqué à l'objectivité en se laissant guider par ses sentiments personnels.

15 Ariel ou la vie de Shelley, op. cit., p. 185.

16 Voir Richard Holmes, op. cit., pp. 259-261.

17 E. Dowden, The Life of Percy Bysshe Shelley, op. cit., vol. I, p. 315.

18 Ibid., vol. I, p. 429.

Trop de place est accordée à des détails sans importance qui ne sont là que pour ajouter du piquant au récit. Ainsi Maurois va-t-il raconter en deux chapitres les accusations lancées contre Shelley dont R.B. Hoppner se faisait l'écho dans une lettre à Byron¹⁹. Cet épisode dans lequel il est rapporté que Claire était enceinte des oeuvres de Byron ne pouvait, en effet, qu'éveiller l'intérêt du lecteur.

Un autre incident que Maurois relate sans doute dans le but de divertir son public est celui où Shelley se présente nu devant quelques notables anglais curieux de le voir. Maurois nous décrit avec une ironie amusée les réactions de surprise et d'indignation des convives qui contrastent avec la naïveté désarmante de Shelley:

A l'heure du dîner Shelley n'était pas rentré et on se mit à table sans lui. Soudain une des dames poussa un cri: "Oh! my goodness!" et Mary, en se retournant, vit Shelley complètement nu qui traversait la salle à manger en cherchant à se dissimuler derrière la servante.

- Percy dit-elle, comment osez-vous?

Elle fut imprudente car Shelley, se sentant injustement accusé, abandonna son refuge et vint près de la table pour se disculper. Les dames se cachèrent le visage dans leurs mains. Il était pourtant charmant, les cheveux pleins de varech, son corps fragile et humide parfumé par le sel marin. Mais Mary avait horreur de tels incidents²⁰.

Maurois s'amuse et réussit à nous amuser mais tout ceci laisse une ombre sur le sérieux de sa biographie. Il a omis des faits essentiels de la vie de Shelley en les sacrifiant au brillant et à la concision du récit.

19 Ariel ou la vie de Shelley, op. cit., pp. 283-295.

20 Ibid., pp. 327-328.

Pourquoi n'a-t-il pas parlé des relations entre Keats et Shelley? Shelley était un admirateur de Keats et il lui a consacré un poème Adonais, an Elegy on the Death of John Keats où il déplore la mort du poète et lui adresse un vibrant hommage. De même, il est inexcusable de ne pas avoir mentionné l'amitié de Shelley avec Maria Gisborne que le poète a chantée dans sa Letter to Maria Gisborne. Ce fut elle qui l'initia à la langue espagnole et à Calderon et il lui rendit visite à plusieurs reprises lorsqu'elle se fut établie en Italie. Maurois n'a pas non plus replacé Shelley dans l'histoire de son temps. Shelley a été adolescent en pleine épopée napoléonienne et a terminé sa vie dans l'Italie du Risorgimento, il a vécu les débuts de la révolution industrielle et il a fait partie du mouvement romantique.

Comment Maurois a-t-il traité les faits qu'il avait choisis?

La réponse nous est donnée dans la première phrase de la "Note pour le lecteur bienveillant" qui précède le premier chapitre d'Ariel:

On a souhaité faire, en ce livre, oeuvre de romancier bien plutôt que d'historien et de critique²¹.

Maurois va donc s'efforcer d'ordonner ses matériaux "de manière à produire l'impression de découverte progressive, de croissance naturelle qui semble le propre du roman"²².

Les événements et les personnages, selon le principe énoncé dans Aspects de la biographie doivent se développer progressivement dans l'âme

21 "Note pour le lecteur bienveillant", Ariel ou la vie de Shelley, op. cit., sans pagination.

22 Ibid., sans pagination.

du héros et en même temps que lui. C'est ainsi que Maurois montre la transformation de Godwin dans l'esprit de Shelley depuis l'admiration jusqu'au mépris²³. Il a maintenu son objectif sur la figure de Shelley telle qu'elle se réfracte dans les personnages: Byron au premier plan, Hogg et Trelawny, Mary, Claire, Fanny et les Williams.

Pour Maurois la vie de Shelley était une "merveilleuse composition naturelle".

Elle s'ordonne autour de deux femmes, Harri, et puis Mary Godwin; chacune de ces femmes correspond à un stade différent de la vie morale de Shelley, et il est amené à chacune d'elles par des sentiments assez semblables. La catastrophe qui termine la vie se produit dans l'extrême jeunesse, et avant le moment où la trop grande variété des événements de l'âge mûr aurait pu enlever au personnage son admirable simplicité²⁴.

La vie de Shelley présentait une unité dramatique venant de ce que le héros accomplit sa destinée et que "nous savons à l'avance ce que seront les péripéties essentielles et le dénouement"²⁵. Dans sa préface à l'Angleterre romantique, Maurois a indiqué toute l'importance qu'il accordait à l'aspect dramatique de la vie de Shelley:

Le drame qui fait la beauté de cette vie, c'est que malgré ses sortilèges, cet esprit aérien habitait un être de chair, vivant parmi des êtres de chair. Comment un homme qui souhaitait faire de la vie une lumineuse idylle suscite autour de lui les plus sombres drames, voilà l'histoire sublime et douloureuse que j'ai voulu conter²⁶.

23 Ariel ou la vie de Shelley, op. cit., 1^{ère} partie, chapitre XIV et 2^e partie, chapitre III.

24 Aspects de la biographie, op. cit., p. 52.

25 Ibid., p. 48.

Il y a dans la vie de Shelley une sorte de fatalité que Maurois a voulu souligner en mettant comme épigraphe à son livre les vers de William Blake:

"So I turn'd to the Garden of Love
That so many sweet flowers bore:
And I saw it was filled with graves"

27

La mort de son fils William constitue un exemple frappant de l'infortune du poète. Dans le chapitre intitulé "Le Cimetière Romain" Maurois nous en fait un récit pathétique:

Pendant soixante heures Shelley ne quitta pas la main de son petit garçon ... Comme il était déjà en agonie, le médecin crut le sauver. Il vécut encore trois jours, puis à midi, par un soleil admirable, mourut. On l'enterra dans le cimetière anglais dont son père, en traversant Rome, avait trouvé si charmante la silencieuse solitude. Le vent chantait encore dans les feuilles des arbres. Près d'une tombe antique, au milieu des fleurs et de l'herbe ensoleillée, Shelley vit disparaître son enfant mort.

Maurois ajoute encore au caractère de fatalité de cette scène en écrivant:

Fanny ... Harriet ... la petite Clara ... William ... Il lui sembla qu'une atmosphère pestilentielle l'entourait et infectait les uns après les autres tous ceux qu'il aimait²⁸.

"La beauté tragique est plus grande encore quand la vie finit tristement"²⁹

nous fait remarquer Maurois dans Aspects de la biographie. La mort de Shelley est exploitée à fond par son biographe qui nous raconte avec force détails réalistes la découverte du corps du poète horriblement mutilé:

27 Aspects de la biographie, op. cit., sans pagination. La citation est tirée du poème "The Garden of Love", The Poetical Works of William Blake, London, Oxford University Press, 1913, p. 98.

28 Ariel ou la vie de Shelley, op. cit., pp. 259-260.

29 Aspects de la biographie, op. cit., p. 49.

C'était un cadavre affreux à voir, car toutes les parties non protégées par les vêtements avaient été déchiquetées par les poissons³⁰.

Enfin, la description des funérailles de Shelley fournit à Maurois l'occasion de nous faire assister à une cérémonie quasi rituelle apportant la purification et l'apaisement qui conviennent à la tragédie. Le corps de Shelley est en effet brûlé sur la plage "à la manière des anciens Grecs":

Un haut bûcher de pin avait été préparé. Trelawny en approcha une torche et la grande flamme résineuse monta dans l'air immobile. La chaleur fut si vive que les spectateurs durent s'éloigner. Les os, en brûlant, donnèrent à la flamme un éclat d'argent d'une délicieuse pureté; quand elle fut un peu moins violente, Byron et Hunt se rapprochèrent et jetèrent sur le lit funèbre de l'encens, du sel et du vin³¹.

Un autre élément auquel Maurois attache beaucoup d'importance est celui de la valeur poétique de sa biographie. Selon lui, elle provient de "l'introduction d'un rythme" c'est-à-dire de "la répétition à intervalles plus ou moins éloignés, des thèmes essentiels de l'oeuvre"³².

"Dans la vie de Shelley", nous dit-il, "le thème de l'eau domine toute la symphonie":

C'est au bord d'une rivière que nous le trouverons rêvant, dans sa jeunesse, à Eton; c'est sur une rivière que, plus tard, il lance des bateaux de papier fragiles et symboliques; puis sa vie se passe dans des barques; sa première femme, Harriet, meurt noyée, et l'image de la mort dans les flots hante le lecteur longtemps avant l'événement réel, comme si le Destin avait

30 Ariel ou la vie de Shelley, op. cit., p. 344.

31 Ibid., p. 348.

32 Aspects de la biographie, op. cit., pp. 69-70.

conduit Shelley depuis l'enfance vers cette baie de la Spezzia³³.

Maurois se fait l'écho d'une image d'Epinal de la critique shelleyenne, celle de l'enfant, puis de l'adolescent lançant sur une rivière des bateaux de papier, mais il détruit la valeur du symbole en n'en voyant que l'aspect extérieur. En effet, la barque, tout comme la femme, sert de lien entre le rêve et le réel. Neville Rogers écrit à ce propos:

La barque, tout comme le Démon, était un symbole qui appartenait à la fois à la vie mortelle de Shelley et à son monde imaginaire. Représentant au départ quelque chose comme l'évasion, elle en vint à représenter souvent un moyen de communication de l'une à l'autre³⁴.

Selon Rogers, le bateau est aussi, pour Shelley, porteur de connaissance. Maurois nous indique d'ailleurs qu'il chargeait de messages révolutionnaires ses embarcations de papier, des ballons ou encore des bouteilles qu'il lançait dans le canal de Bristol.

Enfin, ce que la barque symbolise surtout c'est l'aspiration de l'âme humaine, dans sa quête de l'amour et de la beauté, à voguer dans "des royaumes où l'air que l'on respire est l'amour, qui se meut dans les vents et sur les vagues, mettant cette terre à l'unisson de notre sentiment du ciel"³⁵.

33 Ibid., p. 70.

34 Neville Rogers, Shelley at work, Oxford, The Clarendon Press, 1956, p. 91.

35 Percy Bysshe Shelley, Prometheus Unbound, acte II, scène 5, vers 95-97, traduit par Louis Cazamian, Paris, Aubier Flammarion, 1968, pp. 72-73.

Un autre thème sur lequel Maurois insiste est celui de la "fuite romantique" qui "se dirige vers un royaume qui n'est pas de ce monde"³⁶. Shelley, opprimé par une société injuste et cruelle doit s'exiler en Italie:

La famille, l'amitié, les affaires élevaient autour de lui, avec une méthodique douceur, des murailles trop solides qui l'étouffaient ... Il lui sembla qu'en fuyant l'Angleterre, il redeviendrait un esprit aérien et libre, qu'en pays étranger sa vie serait une feuille blanche où il pourrait composer une existence nouvelle comme un beau poème³⁷.

Maurois ne s'est pas contenté de nous dire ce qu'a pensé ou fait Shelley, il l'a fait parler, rêver et vivre devant nous. Pour ce faire il a apporté dans la biographie les libertés et les procédés du roman.

Les chapitres très courts, les titres ingénieux piquent l'attention du lecteur. Maurois a essayé, tout en préservant l'ordre chronologique, de faire se succéder les tableaux de sa biographie comme les scènes d'une pièce de théâtre. La vie de Shelley fut, comme on sait, dramatique et heurtée à souhait. Pas assez cependant au gré de son biographe qui, parfois, isole arbitrairement tel épisode de l'existence de son héros et le monte en épingle. Ainsi consacre-t-il tout un chapitre d'Ariel au récit spirituel et fort amusant de la publication par Shelley, alors étudiant à Oxford, de cette Nécessité de l'Athéisme qu'il envoie à tous les évêques anglais, au vice-chancelier de l'Université et aux directeurs des

36 André Maurois, Préface à l'Angleterre romantique, op. cit., p. 11.

37 Ariel ou la vie de Shelley, op. cit., p. 241.

collèges d'Oxford. La publication éclate comme un coup de tonnerre sous le ciel paisible d'Oxford, scandalise les autorités constituées, provoque l'expulsion immédiate de Shelley et de son ami et disciple Hogg³⁸.

Maurois n'a pas inventé l'épisode mais il lui a donné une allure dramatique sans le replacer dans une série de faits qui l'expliquent. Avant de mettre en vente publique la Nécessité de l'athéisme et de l'expédier aux professeurs d'Oxford et aux chefs de l'Eglise d'Angleterre en mars 1811, Shelley était entré en correspondance avec diverses personnes, en particulier avec quelques théologiens trop confiants. Il s'était fait passer pour un clergyman que tourmentaient des scrupules de conscience, et il leur avait envoyé une petite brochure contenant les preuves irréfutables de l'existence de Dieu³⁹.

Maurois n'a pas seulement dramatisé à l'excès, forcé le sens ou déformé la portée de certains épisodes il a aussi très souvent cédé à son penchant naturel pour la caricature et l'ironie.

Le portrait du père de Shelley, Sir Timothy, est un exemple de ces descriptions satiriques que Maurois affectionne particulièrement:

M. Timothy avait de bonnes intentions; cela le rendait insupportable. Il aimait les lettres avec l'irritante maladresse des illettrés. Il affectait un respect mondain pour la religion, une tolérance agressive pour les idées nouvelles, une philosophie pompeuse. Il aimait à se dire libéral dans ses opinions politiques et religieuses, mais tenait à ne point choquer les gens de son monde (...) Il avait facilement les larmes aux yeux, mais

38 Ibid., 1^{ère} partie, ch. V "Quod erat demonstrandum", pp. 38-44.

39 Voir Dowden, Life of Shelley, op. cit., vol. I, pp. 115-116.

pouvait devenir féroce si sa vanité était en jeu. Dans la vie privée, il se piquait de manières affables, mais aurait bien voulu concilier la douceur des formes avec le despotisme des actions...⁴⁰.

On croirait un portrait à la Dickens. On pense au personnage de Pecksniff dans *Martin Chuzzlewit*, symbole même de l'hypocrisie humanitaire.

Par des détails ironiques et savamment choisis comme la passion de Harriet pour les chapeaux, l'admiration de Hogg pour les chevilles de Harriet, la confiance du père de Shelley en la puissance de persuasion d'une bouteille de porto et par cent autres traits aussi pittoresques, Maurois silhouette un personnage, crée une atmosphère; un mot, une anecdote, une scène brève, une formule nouvelle et juste, résumant une situation ou posent un caractère.

Pour donner du relief à son récit Maurois a vu le parti qu'il pouvait tirer de l'opposition entre deux personnages contrastés. Par sa manière d'être et d'agir face à Shelley chaque personnage nous renseigne autant sur Shelley que sur lui. Après avoir confronté Shelley à Hogg, Maurois le confronte à Lord Byron⁴¹ dans un chapitre intitulé "Ariel et Don Juan". Il met en relief ce qui les sépare et en particulier leur conception de la femme:

Shelley cherchait dans les femmes une source d'exaltation, Byron un prétexte de repos. Shelley, angélique, par trop angélique, les vénérât; Byron humain, par trop humain, les désirait

40 Ariel ou la vie de Shelley, op. cit., p. 13.

41 Ibid., 1^{ère} partie, ch. X et XI "Ce qu'était Hogg" et 2^e partie, ch. V "Ariel et Don Juan", pp. 206-218.

et tenait sur elles des discours les plus méprisants ... Le résultat de quelques conversations fut surprenant: Shelley, mystique sans le savoir, choqua Byron, Don Juan malgré lui⁴².

Shelley essaya de convertir Byron "à une conception moins futile de la vie". Comme l'a bien montré Elie Faure:

La rencontre de Byron et de Shelley est la clé du drame intellectuel de l'Angleterre; ... Shelley, athée, montre à Byron combien le monde paraît vide, combien la morale paraît creuse; si l'effusion sentimentale et poétique ne les recouvrent pas de fleurs⁴³.

Pour rendre sa biographie plus vivante Maurois n'hésite pas à transformer quelques mots de témoins ou quelques lettres en dialogues. Le dialogue, qu'il emploie à profusion, lui permet de donner de son héros une connaissance directe et de révéler de façon beaucoup plus expressive la sympathie ou le conflit qui existent entre les personnages. La discussion entre Byron et Shelley lors d'une promenade à cheval donne à Maurois l'occasion de souligner la différence de philosophie entre les deux poètes⁴⁴.

Trelawny et les Williams qui représentent "le chœur de la tragédie" mettent en commun leurs observations sur Byron et Shelley⁴⁵. Il y a bien d'autres exemples qui montrent le recours constant de Maurois au dialogue

42 Ibid., p. 213.

43 Elie Faure, Découverte de l'Archipel, Nouvelle Revue Critique, 1932, pp. 129, 131-132.

44 Ariel ou la vie de Shelley, op. cit., 2^e partie, ch. 8, pp. 248-249.

45 Ibid., pp. 310-312.

romanesque⁴⁶.

Maurois emploie aussi fréquemment le monologue intérieur pour coïncider avec la pensée de Shelley ou d'un autre personnage. Ainsi il nous rapporte le discours intime du poète après avoir appris la trahison de Hogg:

Que Hogg ait essayé de séduire ma femme et qu'il ait choisi pour cela le moment où je l'avais confiée à sa protection ... Ce visage que je regardais avec tant d'affection ... Je pensais que si le monde pouvait le regarder comme moi, son air de loyauté y ramènerait la paix ... Jamais rien de plus scélérat ... Et pourtant sa conduite à Oxford, si noble, si désintéressée ... Il faut que je lui parle, il faut que je raisonne avec lui ...⁴⁷.

Un autre exemple caractéristique est le passage où Shelley commence à prendre conscience du changement dans l'attitude d'Harriet et de ce qui les sépare:

Que j'ai été fou, pensait-il ... Je me suis uni à tout jamais avec une femme qui ne m'aime pas, qui ne m'a jamais aimé ... Il est clair maintenant qu'elle ne m'a épousé que pour ma fortune et mon titre ... Elle voit ses espoirs déçus et elle me fait payer sa déconvenue ... Et il se répétait avec dégoût: Un cœur comme un bloc de glace ... comme un bloc de glace⁴⁸.

Il est clair ici que Maurois nous installe dans les pensées de son héros et qu'il rend ainsi son récit beaucoup plus vivant mais rien ne nous garantit leur authenticité.

46 Voir les dialogues entre Shelley et sa cousine Harriet (pp. 17 et 18) entre Hogg et Shelley (pp. 21-23) entre Shelley et le doyen de son collège (p. 43) entre Sir Timothy, Hogg et Shelley pour ramener ce dernier à la raison (pp. 49-53) entre Harriet et Hogg (p. 86) entre Hogg et Shelley à propos de Miss Hichener (p. 193) entre Jane Williams et Shelley (p. 331).

47 Ibid., p. 95.

48 Ibid., pp. 155-156.

Maurois n'oublie pas qu'il écrit pour le public français, aussi profite-t-il de sa connaissance du caractère anglais et des moeurs anglaises pour les décrire à ses lecteurs. La biographie commence par une description et une analyse du système des "Public Schools". Maurois décrit avec minutie le programme d'étude à forte teneur classique ainsi que les coutumes qui régissent les rapports des élèves entre eux:

Les "petits" étaient les "fags" ou esclaves des "grands". Chaque fag faisait le lit de son suzerain, lui montait le matin l'eau de la pompe, brossait ses vêtements et ses souliers. Toute désobéissance était punie par des supplices convenables⁴⁹.

Maurois tire pour nous la leçon d'une telle éducation:

Le but profond et caché du système était de former des caractères durs coulés dans un moule unique. L'indépendance des actions était grande, mais l'originalité des pensées, du costume ou du langage le crime le plus détesté. Un intérêt un peu vif pour des études ou des idées passait pour une affectation insupportable qu'il importait de corriger par la force⁵⁰.

Maurois va aussi raconter avec délectation les formalités d'inscription à l'Université d'Oxford. "De telles inscriptions" nous dit-il, "sont toujours agréables à un Anglais"⁵¹. Un grand nombre de notations sur le caractère anglais se retrouvent dans le livre. Tout ceci n'est peut-être pas inutile pour que le lecteur français comprenne tout le conventionnalisme et toute l'hypocrisie de la société anglaise auxquels Shelley s'est trouvé confronté. Le style de Maurois est riche en images et en métaphores. La description du départ de Shelley pour l'Irlande

49 Ibid., p. 5.

50 Ibid., pp. 5-6.

51 Ibid., p. 20.

comme un chevalier partant en croisade en est un exemple:

Ainsi le jeune chevalier aux yeux étincelants s'embarqua pour conquérir l'Ile Verte. Un manuscrit était sa lance; la belle Harriet, sa dame; la noire Eliza, son écuyer, chargé de l'argent, du ménage et de toutes les basses besognes⁵².

Pour agrémenter sa biographie il ne craint pas d'insérer des passages de son cru. Il nous raconte ainsi la nostalgie de Shelley et de Mary pour l'Angleterre:

Ils parlèrent des maisons anglaises, confortables et amicales; du thé anglais chaud et parfumé; du ciel anglais, embrumé et doux; des hommes anglais, froids et bienveillants, qui parlaient leur langue et savaient prononcer leurs noms; des usuriers anglais, âpres, mais encore obligeants⁵³.

Plus significative encore est la description de l'extase de Shelley et de sa fusion avec les éléments peu avant sa mort:

Shelley regardait dans le ciel paisible de juin la frange brillante des nuages sous la douce clarté lunaire. Il ne pensait pas. Il sentait son esprit se dissoudre dans les rayons de lumière pure et froide, dans les parfums tièdes de la nuit. Sa personne charnelle s'abolissait dans une extase délicieuse. Il n'était plus qu'une ardente vapeur flottant dans l'espace avec allégresse (...) Quittant la terre pour un monde de formes plus fluides, plus pures, il avait rejoint ces beaux fantômes, ces cristallins palais, ces transparentes vapeurs qui avaient longtemps été pour lui la seule réalité. Il savait désormais qu'il existe un autre univers, rude et inflexible, mais dans ces hautes régions qu'animaient seuls la douceur ondoyante et liquide du chant et l'invisible mouvement des sphères lumineuses, jalousie de femmes, soucis d'argent, querelles politiques lui paraissaient choses si petites qu'elles ne pouvaient diminuer son incroyable bonheur. Il aurait voulu s'évanouir de plaisir et dire comme Faust au moment présent: "Oh! reste, tu es si beau!"⁵⁴.

52 Ibid., p. 110.

53 Ibid., p. 176.

54 Ibid., pp. 333-334.

Maurois s'est ici fortement inspiré du poème de Shelley, The Cloud publié en 1820 dans lequel le nuage "enfant de la terre et de l'eau", "nourrisson des cieux" est le symbole de l'éternité. On pense aussi aux dernières strophes d'Adonais (1821) où le poète se détache des réalités matérielles et prend conscience d'une révélation surnaturelle:

"The breath whose might I have invoked in song
 Descends on me; my spirit's bark is driven
 Far from the shore, far from the trembling throng
 Whose sails were never to the tempest given;
 The massy earth and spheréd skies are riven!
 I am borne darkly, fearfully, afar;
 Whilst, burning through the inmost veil of Heaven,
 The soul of Adonais, like a star,
 Beacons from the abode where the Eternal are"

55

Maurois ne résiste pas au plaisir de parsemer son récit de réflexions spirituelles, d'aphorismes dans lesquels il exprime sa "sagesse". En voici quelques exemples:

Les premiers mouvements du désir communiquent toujours aux idées le charme naturel et puissant des caresses.

Il est rare que les jolies femmes aient le goût des idées dangereuses. La beauté, forme naturelle de l'ordre, est conservatrice par essence. Elle soutient la religion établie dont elle orne les cérémonies; Vénus a toujours été le meilleur agent de Jupiter.

Une jolie femme supporte aussi mal la vie sans luxe qu'un homme intelligent un état subalterne.

Rien ne donne plus de sottise apparente que la jalousie inavouée. Au lieu d'attaquer franchement l'adversaire, ce qui aurait du naturel et serait sans doute assez touchant, on en vient alors à critiquer avec aigreur des paroles inoffensives, des actions banales et l'on donne maladroitement un air d'insupportable mesquinerie à ce qui est en vérité un sentiment vif et légitime.

55 Percy Bysshe Shelley, Adonais, an Elegy on the Death of John Keats, strophe 55.

L'amour conjugal, même mourant se défend longtemps contre les coups du monde par une cuirasse de silence, mais un moment vient où l'homme trouve une joie douloureuse à exposer ses blessures.

L'homme aime plus volontiers ce qu'il peut plaindre que ce qu'il doit envier. Il trouve dans le spectacle d'un échec im-
mérité d'agréables arguments pour expliquer sa propre malchance. Et le mélange de l'admiration et de la pitié est une des plus sûres recettes de l'affection⁵⁶.

Charles Du Bos, dans une de ses "approximations" consacrées à Ariel, dit à propos de ces remarques:

Le terme de maxime leur pèserait trop lourd: Maurois ne les frappe point, il les glisse: fleurs plutôt que fruits, et qui insinuent au passage la poésie, la saveur de haï-kaïs de l'intellect⁵⁷.

Toutes ces remarques faites avec une indulgence amusée peuvent cependant être irritantes car elles témoignent d'une connaissance du monde supérieure de la part de Maurois et reflètent une attitude condescendante vis-à-vis de ses personnages.

Quel portrait Maurois nous-a-t-il donné de Shelley? A-t-il rendu justice à la complexité, à l'originalité et à la richesse de la personnalité du poète?

La première esquisse du portrait de Shelley nous est donnée dès le premier chapitre du livre. A Eton la figure angélique de Shelley ressort sur un fond de cruauté et de routine:

⁵⁶ Ariel ou la vie de Shelley, op. cit., pp. 16, 31, 139, 153, 163, 164, 313.

⁵⁷ Charles Du Bos, "André Maurois, Ariel ou la vie de Shelley" dans Approximations, Paris, Fayard, 1965, p. 450.

Son amour des livres, son mépris des jeux, ses cheveux au vent, sa chemise ouverte sur un cou féminin, tout en lui choquait les censeurs chargés de maintenir dans cette petite société l'élégante brutalité dont elle était fière⁵⁸.

Dans l'élève Shelley nous retrouvons déjà les traits du Shelley plus âgé: une "volonté inébranlable" et une prédestination à la révolte.

Ayant jugé, dès son premier jour d'Eton, que la tyrannie exercée sur les fags était contraire à la dignité humaine, il avait refusé sèchement de servir, ce qui l'avait mis hors la loi⁵⁹.

Hué, brimé, persécuté, le jeune Shelley trouve dans la nature, le rêve et la lecture, l'apaisement et le courage de lutter contre la méchanceté, l'intolérance et la bêtise des hommes⁶⁰.

Hogg, Harriet, Mary, le solennel Sir Timothy Shelley, Godwin, Byron, Claire, Jane Williams et bien d'autres encore, mettent autour de Shelley un cercle de présences amies, admiratives, hostiles ou sceptiques, entrecroisent avec la sienne le fil de leurs destinées et, par le contraste de leurs figures diverses et variées, mais toutes plus ou moins terre à terre font ressortir le caractère aérien et différent, l'essence immatérielle et subtile de celui que ses contemporains déjà comparaient à Ariel ou à quelque esprit des bois.

Comme le titre de la biographie l'indique Shelley est aussi Ariel, le sylphe shakespearien:

58 Ariel ou la vie de Shelley, op. cit., p. 7.

59 Ibid., p. 7.

60 Ibid., pp. 7-10.

Que sa biographie ait pour titre Ariel est tout à fait approprié à la nature du héros. Car il fut, au moins dans ses meilleurs moments, un esprit plutôt qu'un homme⁶¹.

Maurois revient très souvent sur la nature aérienne et évanescence de Shelley:

Chez les Godwin, les jeunes filles l'appelaient le Roi des Elfes, le Roi des Fées; chez les Newton il était Obéron. Dès qu'il paraissait, les femmes se groupaient toutes autour de lui. Mais il était difficile d'évoquer à heure fixe cet Esprit. Le Roi des Elfes avait d'étranges caprices, des craintes subites, de folles terreurs. Parfois une vision poétique le retenait à l'heure où il était attendu pour le thé; parfois, quand on le croyait enfin captif et soumis, un devoir imaginaire l'appelait on ne savait où⁶².

Shelley trouve une compensation à ses déceptions dans le monde de la rêverie poétique:

La transformation du monde réel lui paraissait si décevante qu'il ne désirait plus satisfaire ses amours et ses haines que dans un univers malléable et docile. Des sujets de poèmes, encore vides et vagues, flottaient comme des ombres autour de lui et, se nourrissant de ses tristes rêveries, prenaient corps aux dépens de sa puissance d'agir.

Ces constructions aériennes, ces cristallins palais, qui, de par leurs vapeurs légères, lui avaient si longtemps caché la vie, se détachaient lentement, comme soulevés par une force invisible. Ils ne se dissipaient pas, mais mollement balancés, montaient dans toute leur gloire transparente vers les hautes régions de la poésie pure⁶³.

Pour Bachelard aussi, Shelley est le poète aérien dans la mesure où l'imagination est une puissance ailée:

61 André Maurois, préface à l'Angleterre romantique, op. cit., p. 11.

62 Ariel ou la vie de Shelley, op. cit., p. 144.

63 Ibid., p. 236. Pour d'autres exemples, voir pp. 271-272 et p. 333.

Le monde est pour Shelley un immense berceau - un berceau cosmique - d'où sans cesse s'envolent les rêves⁶⁴.

Après le petit collégien d'Eton, passionné, révolté et rêveur, c'est Shelley l'étudiant d'Oxford, épris de dialectique et de logique, le regard enthousiaste, "les gestes à la fois gracieux et violents"⁶⁵; Shelley l'adolescent ardent et grave, "les poches pleines de biscuits et de raisins secs", discourant "sur des sujets éternels devant un cercle de petites filles ravies"⁶⁶; Shelley le poète romantique, tenant les femmes sous le charme de ses vers, "bel Adonis entouré de ses prêtresses un peu haletantes"⁶⁷; Shelley amant malheureux, cherchant en vain, à travers les belles créatures dont successivement il s'éprend, la réalisation de l'idéal qu'il porte en lui.

Toutes ces figures de Shelley et bien d'autres encore que nous montre Maurois forment un portrait extrêmement vivant. Mais parmi tous les tableaux qui constituent le portrait de Shelley Maurois choisit plus particulièrement ceux qui ont trait à la vie amoureuse du poète. Dans sa Note pour le lecteur bienveillant il indique très clairement ses intentions:

Que le lecteur ne cherche donc ici ni érudition, ni révélations, et s'il n'a pas le goût vif des éducations sentimentales qu'il n'ouvre pas ce petit ouvrage⁶⁸.

64 G. Bachelard, L'air et les songes, Paris, J. Corti, 1962, p. 56.

65 Ariel ou la vie de Shelley, op. cit., p. 23.

66 Ibid., p. 56.

67 Ibid., p. 145.

68 Ibid., Note pour le lecteur bienveillant, sans pagination.

Ariel est donc avant tout l'histoire de l'éducation sentimentale de Shelley. Maurois a décrit les étapes de cette évolution avec beaucoup de pénétration et de finesse.

Shelley est à la recherche de "cette image de parfaite beauté physique unie à la beauté morale, ce mythe d'une femme charmante et opprimée dont il serait le chevalier"⁶⁹. C'est ce mythe qui, selon Maurois, est à l'origine de tous les sentiments amoureux éprouvés par Shelley. Il enlève Harriet pour la soustraire à son père, il aime Mary parce qu'elle est malheureuse. Il croit rencontrer son idéal dans les deux femmes qu'il épouse mais "l'amante mystique" ne tarde pas à se révéler un être réel qui ne correspond pas à la vision qu'il s'en est fait. Ainsi dans le cas de Mary:

Pour la première fois peut-être, le personnage réel que la brume shelleyenne dévoilait en se dissipant, coïncidait presque avec son image idéale. Pourtant, la vie en commun lui avait fait découvrir en elle des traits qui ne pouvaient guère appartenir à la divine vision. Mary mère de famille, ménagère, était plus sèche, plus pratique que la jeune fille héroïque et tendre de Skinner Street. Ce que Shelley avait appelé sa netteté d'esprit n'était pas loin d'être de la froideur; sa jalousie allait parfois jusqu'à une véritable mesquinerie. Surtout il la connaissait trop bien pour pouvoir encore attacher ses rêveries à une image devenue si précise⁷⁰.

Pourtant Shelley s'éprend de la belle Emilia Viviani qui lui inspire "un grand poème d'amour qu'il voulait aussi mystérieux que la Vita Nuova de Dante ou les sonnets de Shakespeare"⁷¹. Là encore le mariage de la belle "captive" marquera la fin de l'amour platonique de Shelley. Maurois, fort

69 Ibid., p. 268.

70 Ibid., p. 269.

71 Ibid., pp. 271-272.

à propos, cite cet extrait d'une de ses lettres:

La personne que je chantais était une Nuée et non une Déesse. Je crois que l'on est toujours amoureux d'une chose ou d'une autre; l'erreur, et je confesse qu'elle n'est pas facile à éviter pour un esprit en chair et en os, consiste à chercher dans une enveloppe mortelle l'image de ce qui peut-être est éternel⁷².

Maurois a raison d'insister sur la peinture de la vie sentimentale de Shelley. Oui, Shelley était un amoureux ardent, passionné, éternellement en quête de la réalisation de son idéal, éternellement déçu. Mais, et ceci Maurois ne l'indique pas, cet amour n'était pas exclusivement et essentiellement amour de la beauté féminine, il était, au moins autant et aussi souvent, amour de l'humanité et amour de la vie sous toutes ses formes comme le montre ce passage de A Defence of Poetry:

Le grand secret de la morale est l'amour, c'est à dire la capacité de sortir de nous-mêmes et de nous identifier avec le beau qui existe dans la pensée, dans l'action ou dans la personne qui nous sont extérieures⁷³.

Shelley écrivait à Hogg le 8 mai 1811 après son expulsion d'Oxford:

On ne peut respirer, on ne peut exister si aucun trait de beauté n'apparaît dans les êtres qui nous entourent. Je pense que, si j'étais forcé de vivre avec le Caliban de Shakespeare ou avec n'importe quelle misérable créature ... je trouverais en lui quelque chose à admirer⁷⁴.

72 Ibid., p. 275.

73 P.B. Shelley, "A Defence of Poetry", Complete Works, vol. VII, New York, Gordian Press, p. 118.

74 P.B. Shelley, Lettre à Thomas Jefferson Hogg, 8 mai 1811, dans The Complete Works of Percy Bysshe Shelley, vol. VIII, New York, Gordian Press, 1965, p. 82.

La charité, l'humanité, la tolérance, ce ne sont point seulement de beaux mots et de belles images dans les lettres et dans l'oeuvre de Shelley. Ce sont des faits vécus et dans les circonstances les moins favorables à l'exercice de sentiments généreux: dans le milieu matérialiste et borné où, tant chez ses parents qu'à Eton ou à Oxford, se passe sa jeunesse; à Londres au milieu des pires difficultés financières; en Irlande, en Angleterre, en Italie.

La vie de Shelley est remplie d'incidents douloureux, de deuils, de désillusions, d'amitiés intéressées ou perfides, d'incompréhension totale et stupide. Que l'on songe, par exemple, à la duplicité intéressée de Godwin envers Shelley, à la perfidie de Hogg cherchant à séduire sa femme⁷⁵. Rappelons-nous aussi l'hostilité de l'Angleterre bien pensante envers le mécréant et la décision de justice enlevant à Shelley la garde de ses enfants qui "sanctionnait en quelque sorte officiellement, et sous une forme en apparence modérée et raisonnable, son exil de la société des hommes civilisés"⁷⁶.

Maurois nous raconte tous ces faits mais il a tendance à passer sous silence la charité inlassable du poète.

En face de l'incompréhension, de l'hypocrisie et de l'ingratitude Shelley, une fois la première indignation passée, laissait parler la raison qui lui montrait les hommes faux, menteurs, méchants, intolérants,

⁷⁵ Ariel ou la vie de Shelley, op. cit., 1^{ère} partie, ch. XI "Ce qu'était Hogg" et 2^e partie, ch. III "Ce qu'était Godwin".

⁷⁶ Ibid., p. 235.

stupides, parce que leur éducation avait été mauvaise, leur raison mal éclairée. Surtout il laissait parler son coeur. Sa charité était constante.

Dowden, dans sa biographie, rapporte un bon nombre d'incidents qui témoignent de la grande bonté de Shelley mais que Maurois n'a pas relevés. Il faudrait citer, par exemple l'épisode où Shelley se jette entre un ânier brutal et son âne et celui où il achète des écrevisses pour les relâcher dans la Tamise⁷⁷. Mais il y a plus significatif encore. Au cours du terrible hiver de 1817 Shelley, bien que désargenté lui-même, trouva de quoi distribuer des vivres, des couvertures et quelque argent aux pauvres. Il rentre un jour sans souliers parce qu'il les avait donnés à un pauvre va-nu-pieds⁷⁸.

Maurois n'a pas parlé non plus de l'histoire de Shelley et de la pauvre femme qu'il recueillit un soir d'hiver. Shelley, se rendant chez son ami Leigh Hunt, avait rencontré une femme en proie à des convulsions. Le poète voulut aller chercher un médecin mais les gens refusèrent d'héberger une inconnue malade. Enfin il réussit à l'emmener chez Leigh Hunt et un docteur vint la secourir⁷⁹.

Chaque jour, à chaque instant, on le voit donner de sa personne, de son argent, de son temps, à ses amis, à des inconnus, à des

77 E. Dowden, The Life of Percy Bysshe Shelley, op. cit., vol. I, p. 77 et vol. II, p. 123.

78 Ibid., vol. II, p. 121.

79 Ibid., vol. II, pp. 106-107.

souscriptions publiques, à des gens même qu'il méprise ou avec qui il s'est brouillé, comme à Godwin, à qui il distribua une fortune que l'autre acceptait comme un dû ou plutôt comme une faveur que lui-même conférait à Shelley.

Cette charité, ce dévouement de tout son être, plus encore qu'au service des individus, Shelley les mettait au service des causes, d'une cause surtout, celle qui lui tenait à coeur, la cause de la liberté qui se confondait pour lui avec la cause de l'humanité, de la tolérance, du progrès. L'exemple le plus révélateur en est celui de l'expédition de Shelley en Irlande dont Maurois nous fait le récit au douzième chapitre d'Ariel. Maurois relate sur le mode ironique les activités de Shelley à Dublin, la résistance qu'il y rencontre, son découragement et enfin sa retraite. Shelley est comparé à don Quichotte lapidé par les galériens qu'il voulait délivrer, l'Adresse au peuple irlandais est expédiée en quelques lignes et une conclusion superficielle et inattendue nous est donnée:

Ayant vu la folie et la misère de cette nation, Shelley ne put s'empêcher de penser avec avidité à la beauté, à la paix des campagnes anglaises.

Je me soumetts, écrivit-il enfin à son "vénérable ami". Je ne m'adresserai plus à des illettrés ... Je me bornerai à être la cause d'un effet qui se produira longtemps après que je serai moi-même poussière.

Harriet emballa tous les pamphlets restants à l'adresse de Miss Hitchener, qui se fût bien passée de cette "matière inflammable"; Eliza plia son manteau rouge, et les trois apôtres reprirent le bateau⁸⁰.

80 Ariel ou la vie de Shelley, op. cit., pp. 115-116.

Maurois a faussé la conclusion de l'expédition irlandaise.

Shelley avait bien dit que les Irlandais étaient trop passifs et trop bêtes et qu'il renonçait à les tirer de leur borbier mais il avait ajouté que les responsables étaient leurs tyrans, c'est-à-dire les Anglais qui s'enrichissaient de leur misère ou qui y restaient indifférents. C'est donc en Angleterre qu'il fallait mener la lutte sainte contre l'indifférence, la cruauté, l'intolérance, le culte de la force et de l'argent.

Maurois a fait preuve d'un parti pris évident. Libre à lui de ne pas partager les idées et surtout les idées politiques de son héros mais le ton employé ne convient pas à l'auteur d'une biographie sérieuse. Ce ton est en effet celui de quelqu'un qui sourit avec une indulgence irritante. Shelley est d'un optimisme absurde, sa confiance en la toute-puissance de la persuasion et de l'éducation est injustifiée, son ignorance de la nature humaine est parfois stupéfiante. De même, les moyens qu'il emploie pour propager ses idées sont dérisoires: petites boîtes enduites de résine ou bouteilles scellées transportant des pamphlets sur les flots, ballonnets à air chaud emportant dans les airs des tracts incendiaires; Adresse au peuple irlandais jetée du haut d'un balcon "dans le capuchon d'une vieille dame distraite"⁸¹. Tout cela fait sourire. Maurois a le droit de souligner ces ridicules et il ne s'en fait pas faute mais il aurait dû aussi être sensible à la passion, à l'ardeur, au courage, à l'étonnante capacité d'aimer et d'espérer quand même, que

81 Ariel ou la vie de Shelley, op. cit., p. 112.

supposent ces ridicules.

Don Quichotte est à la fois comique et touchant. C'est ce côté touchant, cette humanité profonde que Maurois ne nous a point ou pas assez montrés. Cet amour de l'humanité et de la liberté Maurois nous le laisse ignorer ou, s'il y fait allusion, c'est en passant et avec une facile ironie. Enfin et surtout, si le portrait qu'il fait de Shelley, si pittoresque, si dramatique, si vraisemblable soit-il, est au fond incomplet et faux, c'est qu'en décrivant Shelley, Maurois néglige de nous peindre le poète. A la poésie de Shelley, à l'activité poétique de Shelley, il ne fait que de brèves allusions. Deux ou trois fois il montre le poète, à Marlow par exemple ou à Pise, cherchant dans la création poétique l'oubli d'une réalité décevante, un refuge contre l'oppression du monde et des sots:

La transformation du monde réel lui paraissait si décevante qu'il ne désirait plus satisfaire ses amours et ses haines que dans un univers malléable et docile⁸².

Il suggère également que la "mission véritable" du poète sur la terre "était d'en saisir les plus fugitives nuances et de fixer celles-ci par des mots aussi légers et aussi charmants qu'elles"⁸³.

La poésie ne pouvait être pour Shelley un à côté de sa vie. Maurois jette un jour singulier sur une biographie de poète où les aventures romanesques tiennent tant de place et où la poésie en tient si peu. Dans ces trop rares et courts passages d'Ariel où Maurois montre Shelley rêvant,

82 Ibid., p. 236.

83 Ibid., p. 238.

composant, écrivant ses poèmes, il nous le décrit avant tout cherchant dans la poésie une évasion, un refuge.

L'originalité, la beauté de la poésie de Shelley, c'est d'unir à la plus aérienne évasion hors du monde dit réel, c'est-à-dire du monde des apparences, le sentiment aigu de sa beauté. Pour Shelley en effet la beauté est partout: dans les apparences et derrière les apparences. En tous les êtres, dans tous les phénomènes, derrière le masque de toutes les formes, il sent l'énergie unique, mystérieux et premier principe de toute vie.

L'amour est ainsi au centre de la poésie de Shelley comme il est au centre de sa personnalité. Amour au sens platonicien du terme, identification de l'âme avec son idéal, adhésion intime, immédiate et totale de l'être à une force et à une vérité qui le dépassent. Comme l'écrit très bien C. La Cassagnère:

C'est dans l'âme ce sentiment d'affinité avec l'univers, cette ouverture sur le Tout, que Shelley appelle "Amour". L'amour dans le sens mystique où l'entend Shelley ne se définit pas comme une passion dirigée vers un objet précis, mais avant tout comme un pur mouvement de l'âme "going out of our nature", l'attitude spirituelle, qui quelle que soit la forme qu'elle revêt ou l'occasion qui la suscite, consiste à sortir de soi-même dans un élan d'identification à un autre être, à d'autres êtres et dans sa forme la plus authentique à tout l'univers ...⁸⁴.

Shelley a cherché à réaliser son idéal, à le faire passer dans les faits et les institutions de son temps. Il a cherché, de son vivant, à créer ce règne de la justice, de la fraternité, de l'amour.

⁸⁴ C. La Cassagnère, La mystique du Prometheus Unbound de Shelley, Paris, Minard, 1970, p. 38.

Amour de la liberté, amour de l'humanité, amour de la nature: on sent que le biographe de Shelley n'a rien fait s'il n'a cherché à travers toutes les manifestations de la vie et de la personnalité du poète, à faire sentir, partout présente cette essentielle unité.

Maurois n'a consacré que quelques lignes à Epipsychidion pour dire que Shelley y proclamait sa doctrine de l'amour. Il en a cité quelques vers en en faisant une traduction en prose:

Je n'ai jamais été de cette grande secte qui tient que chacun doit choisir une maîtresse ou un ami et livrer tout le reste à l'oubli, si beau, si sage que soit ce reste. Tel pourtant est le culte de ces pauvres esclaves qui cheminent fatigués par la grand'route du monde vers leur demeure parmi les morts, et font, avec un seul ami enchaîné, parfois avec un jaloux ennemi, le plus long et le plus aride des voyages. L'amour vrai diffère en ceci de l'or et de l'argile que le diviser ne le diminue point. L'amour est comme l'intelligence, plus vive si elle contemple plus de vérités ... Etroit le coeur qui n'aime, l'esprit qui ne contemple qu'un objet⁸⁵.

Pourquoi Maurois n'a-t-il pas respecté le mouvement des vers? Pourquoi n'a-t-il pas donné le titre du poème? Il ne voulait sans doute qu'attirer l'attention de son lecteur sur les attaques de Shelley contre l'institution du mariage et sur sa théorie de l'amour libre. Pourquoi n'a-t-il pas commenté ces vers où Shelley dénonce la conception individualiste et égoïste qui consiste à n'aimer qu'une personne et exprime la conviction que l'amour gagne en beauté et en force à être partagé par plusieurs. De même, il aurait pu citer les derniers vers du poème qui sont un appel au bonheur dans la maison du poète qui est aussi celle de l'Amour:

85 Ariel ou la vie de Shelley, op. cit., p. 272.

Donc, hâtez-vous de gagner tous les coeurs humains,
 Cherchant Marina, Vanna, Primus, et les autres;
 Dites-leur de s'aimer et d'être heureux:
 Eloignez-vous de ceux qui errent, et sèment le blâme,
 Venez et soyez mes hôtes, - car je suis celui de l'Amour.

86

Then haste
 Over the hearts of men, until ye meet
 Marina, Vanna, Primus, and the rest,
 And bid them love each other and be blessed:
 And leave the troop which errs, and which reproves,
 And come and be my guest, - for I am Love's.

Maurois n'a pas parlé de l'influence platonicienne sur Shelley. Shelley traduisit en 1818 Le Banquet de Platon et il y trouva une divinisation de l'amour. Dans l'Hymne à la Beauté Intellectuelle il détache l'amour de toutes les contingences et en fait un pur mysticisme.

Prométhée Délivré qui occupe une place si essentielle dans la pensée et la poésie de Shelley n'occupe que quelques lignes dans la biographie de Maurois:

Là il achevait son Prométhée, nouvelle transposition du thème unique de son oeuvre: la lutte de l'Esprit contre la Matière, la lutte de l'homme libre contre le Monde. Jupiter y devenait une sorte de Lord Castlereagh; le Titan enchaîné un autre Shelley, ⁸⁷ victime remplie d'espérance, confiante dans le triomphe du Bien.

Il est bien présomptueux de la part de Maurois de vouloir ainsi résumer le message du poème de Shelley. Maurois a en effet complètement laissé de côté la dimension cosmique de Prométhée Délivré. A partir du dialogue en-

86 Shelley, Poèmes, traduction de M.L. Cazamian, Paris, Aubier, 1960, p. 219.

87 Ariel ou la vie de Shelley, op. cit., p. 261.

gagé entre l'Esprit de la Terre et Celui de la Lune et de leur union mystique, l'homme a désormais accès à la maîtrise des secrets de l'univers. Prométhée Délivré est un hymne à l'espoir dans lequel Shelley exalte l'avènement de la justice et de l'amour.

Sans donner aucune référence, Maurois juxtapose à ses commentaires sur Prométhée Délivré de vagues allusions à l'Ode au Vent d'Ouest et la citation des derniers vers de ce poème:

Les beaux ciels sans nuages, les tourbillons du vent tiède de l'Ouest, tout lui était prétexte à chanter cette foi désespérément optimiste qu'aucun malheur n'avait pu abattre: Vent, fais de moi ta lyre, comme l'est cette forêt! Qu'importe si mes feuilles tombent comme les siennes! ... Deviens par mes lèvres, pour la terre endormie la trompette d'une prophétie! O, Vent, si l'Hiver vient, se peut-il que le Printemps soit loin?⁸⁸

Maurois a traité les strophes shelleyennes comme un vulgaire texte de prose leur ôtant ainsi tout leur caractère incantatoire. Elles lui servaient d'appui à l'argument que pour Shelley tout "était prétexte à chanter sa foi désespérément optimiste" alors même que son enfant venait de mourir. Maurois commet d'ailleurs une inexactitude en situant la composition de l'Ode au Vent d'Ouest avant la naissance du nouvel enfant de Shelley et de Mary en novembre 1819.

Maurois a complètement omis de dire qu'après la mort du petit William Shelley surmontant sa propre douleur avait créé un drame: Les Cenci, où il échappait à lui-même par l'intuition d'autres vies.

Enfin, Maurois met délibérément de côté le penseur, l'ardent défenseur de la justice et de la liberté si ce n'est pour le tourner en

88 Ibid., pp. 261-262.

dérision. En religion, en morale, en amour Shelley est un iconoclaste et c'est sans doute ce qui déplaît à Maurois. Queen Mab et The Revolt of Islam qui sont construits sur ses théories scientifiques ou sociales ne sont même pas mentionnés. Plus grave encore, Hellas, la dernière oeuvre qu'il ait achevée, et dans laquelle il dit sa sympathie pour les insurgés grecs, n'est même pas digne d'une mention. Pourtant lorsque l'on sait combien Shelley abhorait les tyrannies et les esclavages ce poème est un acte de foi en l'esprit de liberté.

Le Shelley découvert à travers l'oeuvre vient ainsi enrichir le portrait superficiel qui nous est donné par Maurois. Shelley était peut-être un rêveur, un réformateur chimérique, un amoureux qui cherchait à incarner son rêve de l'idéal féminin, mais il y avait en lui une imagination, un don d'invention et de création incomparables, une conception du monde audacieuse, un amour de l'humanité sans limites. Tout cela n'apparaît pas dans la biographie de Maurois et le reproche formulé par Henri Peyre dans son étude sur Shelley et la France semble particulièrement fondé:

La plus grave lacune de cette biographie est dans la désinvolture avec laquelle M. Maurois traite la poésie de celui que nul aujourd'hui ne se rappellerait s'il n'avait été poète ... C'est dans l'oeuvre, en effet, que se révèle le plus vrai de la vie - ces secrets profonds de l'âme shelleyenne, que nulle des femmes qui voyaient le poète, qui lui parlaient, qui l'aimaient, ne pouvaient pressentir comme nous le faisons, en les trouvant révélés, transposés, dans des vers impérissables. L'idéal féminin que Shelley incarne dans l'héroïne d'Epipsychidion, les créatures de rêve qui peuplent ses vers, cette Béatrice Cenci opprimée, mais fièrement révoltée, ce Prométhée redresseur de torts, indomptable lutteur opposé aux dieux injustes, sont plus vrais pour Shelley que ces fantômes ou ces fantoches qui gravitèrent autour de lui, Cl. Clairmont, Emilia Viviani, Jane Williams,

Medwin. Les négliger, ne point citer quelques vers ça et là parmi les plus beaux, ne point rappeler la grandeur du poète qui paraissait ridicule sur terre, alourdi dans sa marche par ses ailes d'albatros, c'est fausser délibérément la vraie figure de Shelley pour faire de lui un enfant maladroit, occupé à jeter sur les étangs de petits bateaux en papier⁸⁹.

Maurois a parfaitement réussi à faire de la vie de Shelley un récit dramatique, spirituel, désinvolte avec une ironie qui l'apparente à Voltaire ou à Anatole France. Sa description des mœurs et des institutions anglaises, son insistance sur la vie sentimentale de Shelley ainsi que les remarques où il déploie un talent de moraliste mondain ne pouvaient manquer de séduire le grand public.

Il ne faudrait cependant pas mésestimer les dangers que représente une popularité gagnée à si peu de frais. N'a-t-on pas affaire à un divertissement plutôt qu'à une oeuvre sérieuse? Ne s'éloigne-t-on pas de la vérité du personnage? La technique de Maurois est excellente pour satiriser, dramatiser les idées, pour souligner d'un trait incisif et léger les inconséquences et les ridicules, pour peindre l'homme en société, l'homme amoureux, l'homme moyen, mais elle apparaît nettement insuffisante pour peindre le génie, la vie intérieure d'un poète. Elle recèle en outre un grand nombre de défauts que nous avons signalés: inventions de conversations, caricature de personnages, déguisement de citations.

Le grand défaut de cette biographie est de ne nous avoir montré, pour reprendre l'expression de Charles Du Bos, que "le passage d'Ariel

⁸⁹ Henri Peyre, Shelley et la France, Le Caire, Paul Barbey, 1935, pp. 429-430.

ici-bas"⁹⁰ et encore avec bien des inexactitudes et des omissions. Louis Martin-Chauffier nous donne un échantillon représentatif des reproches qui ont été faits à la biographie de Maurois:

Nous ne savons pas, en lisant l'histoire de Shelley, que cette figure étrange est celle d'un poète de génie. Le mot, le secret de cette existence désordonnée, le génie nous le donne: elle n'en est pas le signe, mais le déchet. M. Maurois ne nous présente que le fils insoumis d'un grave membre du Parlement anglais, le disciple de Godwin, et l'amant fantaisiste de belles filles qu'il séduit. Nous ne le voyons pas retiré dans cette cellule intérieure, dans cet atelier des métamorphoses spirituelles où le poète retiré forge le monde à son image, donne une forme à ses rêves et dispose, déroule en de beaux chants les accents d'une âme constamment tendue et prête à vibrer⁹¹.

La biographie suppose l'existence d'une large base de communion fraternelle entre le biographe et son sujet. Maurois n'a pas eu à l'égard de Shelley cette disposition d'esprit qui permet de repenser les idées de l'autre sous la lumière même où il les vit. Il avait voulu condamner et expliquer, en les transposant, ses propres échecs d'idéaliste engagé dans l'action, d'industriel animé d'intentions généreuses ainsi que son impuissance à comprendre et à respecter la personnalité frivole de sa femme. Il s'est servi de Shelley pour tuer le romantisme qu'il avait pu sentir en lui-même mais il n'a pas noué des liens d'amitié avec le poète. Si Ariel n'est pas une véritable biographie ce n'est pas un

90 Charles Du Bos, Approximations, op. cit., p. 448.

91 Louis Martin-Chauffier, "Ariel ou les fantaisies du génie", La Revue Critique des Idées et des Livres, tome XXV, n° 218, 25 novembre 1923, p. 654. Voir aussi la critique de Benjamin Crémieux dans Les Nouvelles Littéraires, n° 39, 14 juillet 1923, p. 2 et celle de G. Batault "Défense du poète Shelley", Mercure de France, 15 janvier 1926, pp. 257-308.

roman non plus. Bridé qu'il était par les contraintes du genre biographique, Maurois n'a pas pu tirer le meilleur parti des éléments que lui offrait l'existence même de Shelley. On comprend ici les regrets de Roger Martin du Gard:

J'ai lu Ariel ou la vie de Shelley. Belle histoire, ma foi! Mais le bonhomme qui a eu tous ces éléments-là en mains et qui a résisté à la tentation de les recréer, de laisser tomber l'histoire, et de composer un roman, est un homme de lettres adroit mais n'est pas un romancier de race. Et qu'on ne me parle pas de piété historique, souci de la vérité, etc. J'enrage en pensant au beau roman que l'on aurait pu écrire avec ce point de départ prodigieux⁹².

En définitive, Ariel est, comme le dit Henri Peyre, "une oeuvre intermédiaire entre la biographie et le roman"⁹³ "une vulgarisation d'une vie et d'une âme de poète"⁹⁴, ce qui explique son succès auprès du grand public. Néanmoins, Maurois y avait découvert sa vocation de biographe et en avait retenu deux leçons essentielles:

... d'abord que la biographie est un bel art, et qui retient le lecteur; ensuite que, pour maintenir la crédibilité et ne pas tomber dans un genre hybride et faux, il fallait se garder de 'romancer'⁹⁵.

92 André Gide - Roger Martin du Gard, Correspondance (1913-1934), Paris, N.R.F. Gallimard, 1968, p. 223.

93 Henri Peyre, Shelley et la France, op. cit., p. 428.

94 Ibid., p. 427.

95 André Maurois dans Jacques Suffel, André Maurois avec des remarques par André Maurois, Paris, Flammarion, 1963, p. 95.

CHAPITRE IV

LA VIE DE DISRAËLI

Pourquoi André Maurois a-t-il choisi d'écrire une vie de Disraëli?

Au départ il y eut une phrase de Barrès: "Les trois hommes les plus intéressants du XIXe siècle sont Byron, Disraëli et Rossetti". Je ne savais alors presque rien de Disraëli; je lus tout ce que je pus trouver et fus conquis¹.

Maurois avait trouvé en Disraëli un héros selon son coeur:

Là encore j'avais été attiré vers un personnage parce qu'il avait des points communs avec moi, mais en outre il avait été, ce que je n'étais pas, un grand homme d'Etat, un premier Ministre du Royaume-Uni et j'avais l'impression en racontant cette carrière digne des Mille et Une Nuits, de la vivre par procuration. Au fond j'aurais aimé à être Premier Ministre; seulement je n'avais pas les qualités nécessaires. Disraëli les avait².

Maurois s'intéressait, en particulier, au problème des rapports de l'art et de l'action qu'il venait de traiter dans Meïpe et Disraëli lui offrait un exemple privilégié de ce mélange de l'artiste et de l'homme d'action:

J'avais affaire à un personnage nouveau pour moi, le romantique qui est en même temps un homme d'action, qui réussit au sens temporel du mot, mais qui échoue au sens spirituel, et qui meurt romantique impénitent, mais non victorieux³.

1 Jacques Suffel, André Maurois avec des remarques par André Maurois, Paris, Flammarion, 1963, p. 95.

2 André Maurois, "Le Biographe et ses personnages: vérité et poésie", Les Annales, n° 196 (février 1967), pp. 6-7.

3 André Maurois, Aspects de la biographie, Paris, Au Sans Pareil, 1928, p. 109.

Le lien personnel entre Maurois et Disraëli est visible presque dès le début de la biographie quand Maurois nous rapporte la découverte faite par Disraëli à l'école du Révérend Potticany de ce qu'il est différent de ses autres camarades:

Là un fait surprenant lui fut révélé; il n'était pas de la même religion, de la même race que ses camarades ... Il était Juif et ses camarades, sauf un seul, n'étaient pas Juifs ... le jeune Disraëli savait que ces pratiques le tenaient à l'écart d'une communion mystérieuse et qu'elles avaient aux yeux de son maître, des autres élèves, un caractère un peu comique. Il en souffrait. Il était orgueilleux⁴.

Dans ses Mémoires, Maurois nous fait part d'une expérience semblable à celle du jeune Disraëli lors de la rentrée des classes au lycée de Rouen. Appartenant à la catégorie des "dissidents", celle des protestants et des israélites, il n'avait pu assister à la messe du Saint-Esprit qui marquait le commencement de l'année scolaire, et il avait eu, lui aussi, le sentiment d'être mis à l'écart:

Nous n'éprouvions aucune honte à être protestants ou israélites, mais nous nous sentions, en ce moment solennel, hors d'une communauté qui était pourtant la nôtre, et malheureux, très malheureux, sans savoir pourquoi⁵.

L'attitude de Maurois face à la religion ne laisse pas d'évoquer celle de Disraëli:

On sait qu'il avait été baptisé dès l'enfance, par la volonté de son père, ce qui l'avait dispensé de prendre lui-même une décision que la foi seule eût justifiée. Pour moi, comme

4 André Maurois, La vie de Disraëli, Paris, Gallimard, 1927, p. 17.

5 André Maurois, Mémoires, Paris, Flammarion, 1970, p. 36.

je l'ai dit, j'admirais le christianisme et tenais le Nouveau Testament pour un complément sublime de l'Ancien⁶.

Le père de Disraëli, philosophe voltairien,

... jugeait complètement ridicule le maintien, en des temps raisonnables, de pratiques et de croyances qui avaient été adaptées aux besoins et à l'intelligence d'une tribu d'Arabes nomades, quelques milliers d'années plus tôt⁷.

Cecil Roth note chez Disraëli la même tendance que chez Maurois à relier le Christianisme et le Judaïsme:

... to Disraeli Religion had a specific connotation. He could not think of Christianity apart from its relations with Judaism ... As he put it, Christianity was a developed Judaism, and Judaism a preparation for Christianity⁸.

Maurois a fait de Disraëli un sentimental qui lui ressemble par sa nature romanesque. De plus, le mariage de Disraëli avec Mary-Ann Lewis représentait pour lui un exemple à suivre:

Son long amour pour sa femme était la parfaite image d'une vie que j'eusse souhaitée et qui m'avait été refusée⁹.

Dans Aspects de la biographie, Maurois nous donne un autre exemple de ses affinités avec Disraëli en nous affirmant qu'il trouvait la philosophie de celui-ci en totale conformité avec la sienne:

En même temps il me semblait qu'à travers lui je pouvais exprimer une doctrine politique qui était exactement celle que je cherchais, je veux dire le conservatisme populaire, le mé-

6 Ibid., p. 178.

7 La vie de Disraëli, op. cit., pp. 18-19.

8 Cecil Roth, Benjamin Disraeli, New York, Philosophical Library, 1952, p. 64 et p. 73.

9 Mémoires, op. cit., p. 178.

lange d'un grand respect pour la tradition, pour ce qui a été acquis dans le passé par l'humanité, avec un souci du bonheur de tous et un désir de réformes dans l'ordre¹⁰.

Maurois ne pouvait qu'aimer le réalisme de Disraëli. Ecrire

La Vie de Disraëli fut pour lui un acte de foi politique:

Ne pouvant moi-même, pour des raisons multiples, mener une vie d'action politique, je trouvais un plaisir passionné à participer à cette lutte sous le masque d'une figure qui m'était sympathique¹¹.

Maurois avait trouvé en Disraëli un héros, dans lequel il pouvait s'exprimer et un modèle à suivre dans la conduite de sa propre vie:

Les hautes vertus de Disraëli me rappelaient qu'un Juif a besoin, pour désarmer des préjugés millénaires, de se faire, autant que cela est possible, irréprochable. Son honnêteté, sa loyauté doivent être de vivants démentis aux légendes hostiles. L'invincible courage de Disraëli avait dompté les résistances. Il avait réussi à se faire aimer et respecter¹².

Avant de commencer sa biographie, Maurois s'est imprégné de son sujet. Il nous dit avoir lu la biographie de Froude, celle de Monypenny et Buckle, la plupart des mémoires du temps et les lettres et les romans de Disraëli lui-même¹³. Point de références au cours de l'étude à ses sources mais on trouve une bibliographie imposante dans laquelle figurent, en particulier, outre les ouvrages cités ci-dessus, l'Histoire du peuple anglais au XIXe siècle de Elie Halévy. On peut simplement regretter que ne s'y trouvent pas les inspirateurs de la pensée de

10 Aspects de la biographie, op. cit., p. 110.

11 Ibid., p. 110.

12 Mémoires, op. cit., p. 178.

13 Aspects de la biographie, op. cit., p. 109.

Beaconsfield: Bolingbroke, Burke et Carlyle. Il n'était pas facile d'embrasser en aussi peu de pages une aussi vaste matière sans risquer de laisser de côté certains éléments ou de réduire leur complexité. Il y a peu de localisations temporelles, les dates ne sont pas toujours exactes. Par souci de la beauté de la forme et de la concision du récit, Maurois nous présente un tableau un peu extérieur de la politique anglaise du XIXe siècle, celui des cercles officiels ou des salons mondains.

C'est ainsi que les causes profondes, les influences économiques, les mouvements des esprits ne sont traités que légèrement. De même, l'échiquier parlementaire est présenté à part et comme un domaine indépendant. Il est à noter que Maurois glisse beaucoup trop vite sur la doctrine sociale de Disraëli. L'épisode "Jeune Angleterre" en particulier n'est traité que superficiellement. La documentation de Sybil ne nous est pas révélée.

Le décor de civilisation et de mœurs est parfois mis en place sans grand souci de chronologie. Nous entendons parler, par exemple, à la page 65, du "développement prodigieux des chemins de fer" et il faut attendre la page 113 pour que des voyageurs prennent leur premier train. Plus sérieuse est l'erreur commise par Maurois en peignant sous une couleur arbitraire la conversion de Peel au libre-échange à la suite de la maladie de la pomme de terre et de la famine irlandaise¹⁴. Maurois en fait un calcul de politicien mais il n'en reste pas moins que la famine des années 1845 et suivantes qui entraîne le dépeuplement de l'Irlande

14 La vie de Disraëli, op. cit., pp. 174-179.

et la misère du peuple anglais est un fait historique. Peel a donc pu tirer parti des circonstances mais il ne les a pas inventées et sa réaction est celle d'un homme d'Etat. Maurois affirme également que Sir Robert Peel est renversé "le soir même"¹⁵ où la loi sur les blés est votée alors que ce sera en réalité un mois plus tard.

On pourrait relever d'autres inexactitudes. Dans sa description des vicissitudes du gouvernement de Lord Derby dans lequel Disraëli est Chancelier de l'Echiquier, Maurois ne fait pas mention du chef libéral qui renverse Derby: Lord Aberdeen. Aucune référence non plus au deuxième terme de Disraëli comme Chancelier de l'Echiquier après la chute du ministère Palmerston en 1858. Dans la deuxième partie de sa biographie Maurois omet un certain nombre de faits importants comme le débat sur le Canada, le mariage de la reine Victoria, et l'oeuvre politique de Cobden.

Plus significative encore est la tendance de Maurois à éviter les sujets délicats et à passer sous silence tout ce qui pourrait jeter une ombre sur la personnalité de son héros. Ainsi il ne parle pas de la liaison de Disraëli avec Mrs. Clara Bolton, la femme du docteur qui le soigna pendant la crise de 1827-1829. Quand il mentionne Henrietta Sykes, l'auteur dit discrètement: "Il eut une maîtresse; il l'aima et composa en son honneur un roman d'amour, Henrietta Temple ..." ¹⁶ puis il se met à décrire les joies sociales de cette liaison. Comment Maurois pouvait-il ignorer que la liaison de Disraëli avec Lady Henrietta Sykes,

15 Ibid., p. 184.

16 Ibid., p. 86.

commencée au printemps de 1833, a joué dans la carrière politique et littéraire ainsi que dans le développement de la personnalité de celui-ci un rôle considérable¹⁷?

Pendant trois ans, en effet, Disraëli sera en proie à une violente passion amoureuse qui explique sa halte dans sa course vers le pouvoir. La rupture avec Henrietta méritait que Maurois s'y attarde pour essayer d'en démêler les raisons. S'agissait-il, comme Monypenny et Buckle l'indiquent, d'un conflit entre l'amour et l'ambition: "Love ... had come into conflict with the harder side of Disraeli's character, with his masterful will and daemonic ambition."¹⁸? Ou bien Disraëli a-t-il commencé à sentir le poids d'une liaison qui était préjudiciable à sa santé et à ses ambitions politiques?

Le parti pris de Maurois qui consiste à ne présenter son héros que sous un jour favorable l'amène à ne pas insister sur ses défauts. L'influence du charme de la personnalité disraélienne fait que la biographie d'André Maurois est marquée par une indulgente sympathie qui est souvent de la partialité pure et simple. Le procédé employé par Maurois est de nous présenter les événements et les hommes du point de vue disraélien. Maurois extrait et interprète les éléments autobiographiques de l'oeuvre disraélienne. Il fait appel pour cela aux romans autobiographiques et aux lettres. Dans la note explicative qui accompagne la liste

17 Voir à ce sujet le livre de B.R. Jerman, The young Disraeli, London, Oxford University Press, 1960, pp. 190-282.

18 Monypenny and Buckle, The life of Benjamin Disraeli, new and revised edition, London, New York, Macmillan, 1929, vol. 1, p. 342.

de ses sources, il donne l'avertissement suivant:

Je me suis permis, à l'exemple des historiens anglais, de considérer comme autobiographique le récit du combat à l'école, qui figure à la fois dans Vivian Grey et dans Contarini Fleming¹⁹.

Maurois utilise largement des passages des romans de Disraëli surtout de Vivian Grey et de Contarini Fleming quand il décrit la jeunesse de son héros. De même, dans la deuxième partie de sa biographie, les réactions au discours d'Egremont dans Sybil deviennent celles qui accueillent le discours de Disraëli en faveur des Chartistes. Comparons les deux textes:

"It was a very remarkable speech, that of Egremont," said the grey-headed gentleman. "I wonder what he wants."
 "I think he must be going to turn radical," said the Warwickshire peer.
 "Why, the whole speech was against radicalism," said Mr. Egerton.
 "Ah, then he is going to turn whig, I suppose."
 "He is ultra anti-whig." said Egerton.
 "Then what the deuce is he?" said Mr. Berners.

 "I suppose he is crotchety," suggested the Warwickshire noble.

 "What does he mean by obtaining the results of the Charter without the intervention of its machinery?"

 "Well, that is sheer radicalism," said the Warwickshire peer; "pretending that the people can be better off than they are, is radicalism and nothing else."²⁰

19 La vie de Disraëli, op. cit., p. i.

20 Benjamin Disraeli, Sybil, or the two nations, London, Longmans, Green, 1900, pp. 325-327.

Un beau discours, dit-on, mais qu'est-ce qu'il veut? -- Je crois qu'il passe au radicalisme. -- Mais le discours était anti-radical! -- Alors il va devenir Whig. -- Lui! Il est ultra anti-whig! -- Alors qu'est-ce qu'il est? -- Il est fou. -- Qu'est-ce qu'il veut dire par: 'Obtenir, sans la Charte, les résultats qu'elle poursuit?' -- Je suppose qu'il veut dire que, si nous voulons conserver le pouvoir politique, nous n'y arriverons qu'en assurant au peuple plus de bonheur. -- Eh bien? Que vous dis-je? C'est du pur radicalisme ... Prétendre que le peuple peut être plus heureux qu'il n'est, c'est du radicalisme et rien d'autre²¹.

On voit que Maurois traduit librement le texte de Disraëli en y ajoutant une note personnelle.

"En lui, je trouvais un héros selon mon cœur"²², nous dit Maurois dans ses Mémoires en parlant de Disraëli. Cette sympathie pour son sujet va colorer toute sa biographie. La tâche du biographe artiste est de donner un portrait de l'homme et d'éclairer les aspects cachés de sa personnalité. Comment Maurois s'y prend-il?

Le récit est divisé en trois parties qui correspondent aux différentes étapes de la carrière de Disraëli. Le lecteur peut d'abord suivre Disraëli jusqu'à son entrée sur la scène parlementaire, puis l'ascension politique de celui-ci jusqu'à sa nomination comme Premier Ministre, enfin son exercice du pouvoir, sa retraite, et sa mort.

Maurois s'attache à faire ressortir le caractère dramatique de l'existence de Disraëli. Ce sont d'abord les années d'apprentissage qui l'intéressent. Maurois nous montre la formation du caractère de Disraëli. La première partie du livre révèle un Disraëli dandy et esthète,

21 La vie de Disraëli, op. cit., 2^e partie, ch. III, pp. 141-142.

22 Mémoires, op. cit., p. 179.

romantique impénitent qui devient député comme par hasard. Maurois excelle à rechercher l'effet dramatique. Ainsi le premier discours de Disraëli à la Chambre des Communes qui s'avère un échec nous est présenté comme une scène d'une pièce de théâtre avec pour acteurs les députés²³. Mais le plus beau et le plus dramatique de La Vie de Disraëli c'est son arrivée au pouvoir. Maurois nous fait sentir la misère intérieure de Disraëli, la futilité de ses efforts. Il a obtenu trop tard ce qu'il désirait. Sa femme Mary-Anne est morte, ses amies sont grand-mères, sa santé est chancelante. A quoi bon? Maurois écrit:

... il tient enfin ce qu'il a désiré pendant toute sa vie: le Pouvoir ... Oui, cette fois il est bien au sommet. Il ne sent plus en lui cet inquiet besoin de monter plus haut, de dominer. Il devrait enfin être heureux²⁴.

Et pourtant il n'est pas heureux; le succès est venu trop tard:

A peine est-il au ministère que son vieux corps cède de tous côtés; il a la goutte et doit aller au Parlement en pantoufles; il a de l'asthme et prendre la parole le fatigue. Après de lui, sauf le fidèle Montagu Corry, personne pour le soigner. La gloire n'a de prix que pour l'offrir en hommage à des êtres qu'on aime²⁵.

Maurois cite ici les mots de Disraëli:

Je ne crois pas qu'il y ait réellement un être au monde plus malheureux que moi. La fortune, le succès, la gloire, même le pouvoir peuvent augmenter le bonheur, mais ils ne peuvent pas le créer. Les affections seules donnent le bonheur. Je suis seul et n'ai rien pour me soutenir que parfois un peu de sympathie

23 La vie de Disraëli, op. cit., pp. 116-123.

24 Ibid., pp. 264-265.

25 Ibid., p. 265.

griffonnée sur le papier, et cela même avec parcimonie. C'est une terrible existence, presque intolérable²⁶.

Le passage du temps est ce qui nous permet de sentir le pathétique et la comédie de la vie humaine, la véritable signification des triomphes et des défaites. Dans la biographie d'André Maurois les événements ne sont pas statiques; il se déroulent devant nous. Maurois conçoit l'existence comme une tragédie. Après avoir été témoins de l'ascension de Disraëli, nous nous apercevons que le temps a exercé ses ravages sur lui et autour de lui. Disraëli et ceux qui l'entourent avancent inexorablement vers la mort.

En ses dernières pages, une biographie devrait évoquer la Marche Funèbre de Siegfried qui ramène, voilés de crêpe, à la fin du Crépuscule des Dieux, tous les thèmes de la Tétralogie²⁷.

Ainsi, Maurois nous montre Disraëli montant l'escalier conduisant à sa chambre et dont le mur est décoré des portraits de ceux qu'il a fréquentés:

Comme il monte lentement, péniblement, il peut s'arrêter un peu devant chaque tableau ... Voici les longues boucles qui encadrent le petit visage de Lady Bradford ... Bonsoir, Selina, frivole, aimable ... Les yeux rêveurs et le lourd visage de Louis-Napoléon ... Byron, que Dizzy n'a pas connu, et qui pourtant a formé Dizzy ... Voici Tita et ses longues moustaches de Gaulois ... Lyndhurst aux traits précis, peint par d'Orsay ... Et d'Orsay lui-même, collier de barbe noire ... "Ha! Ha! mon ami!" ... Bradford ... Mary Derby ... la dernière marche²⁸.

Maurois explique ce qu'il a voulu faire:

26 Ibid., p. 265.

27 Portrait d'un ami qui s'appelait moi, op. cit., p. 70.

28 La vie de Disraëli, op. cit., p. 330.

En cette rapide revue d'un passé qui fut grand et retombe au néant, l'esprit goûte une poésie mélancolique. Nous ramassons, en une pauvre gerbe, les fleurs qui ont parfumé une existence et nous les offrons aux destins accomplis. C'est le dernier refrain d'une chanson mourante, la dernière strophe d'un poème achevé. Ici le biographe tient à la fois du musicien, du poète et du romancier²⁹.

Maurois ne nous laisse jamais voir qu'il connaît la suite de la carrière de son héros. Cet artifice de composition permet à la biographie de conserver un élément d'incertitude et de privilégier l'importance que revêt le destin dans toute vie humaine. Le destin pour Maurois n'est pas nécessairement tragique; il peut être bienveillant s'il est contrôlé, comme chez Disraëli, par une volonté ferme qui l'oriente vers le but à atteindre. L'exemple choisi par Maurois est celui de l'élection de Disraëli au siège de Maidstone:

La vie était étrange. Toujours vaincu à Wycombe, où il se croyait connu et estimé, il était soudain vainqueur à Maidstone qu'une semaine auparavant il n'avait jamais vu. Quel chemin détourné le sort avait pris pour le conduire vers le but. C'était de la sollicitude maternelle d'une petite femme bavarde qu'il tenait son siège. La rencontre de Mrs. Windham elle-même, il la devait à l'amitié de Bulwer. Cette amitié était sortie de Vivian Grey. Vivian Grey n'eût jamais été écrit sans l'échec du journal de Murray et les spéculations sud-américaines. Ces spéculations avaient été conçues à la faveur du séjour dans l'étude de Frederick's Place. Il avait été envoyé dans cette étude parce que les persécutions de l'école Cogan avaient montré à son père l'impossibilité d'une éducation d'université. Ainsi, de proche en proche, et remontant jusqu'à l'enfance, il trouvait une chaîne ininterrompue de circonstances où l'événement malheureux était cause d'événements heureux, et ces derniers causes à leur tour de désastres et d'échecs³⁰.

29 Portrait d'un ami qui s'appelait moi, op. cit., p. 70.

30 La vie de Disraëli, op. cit., pp. 105-106.

Maurois veut donner un rythme à sa biographie et il y parvient par l'emploi de thèmes ramenés à intervalles plus ou moins réguliers. Il y a d'abord le thème des fleurs, que l'on retrouve sous la forme d'un pot de géraniums qu'envoie à Disraëli sa soeur, ou des primevères de la Reine³¹. Ce thème convient particulièrement à la nature romantique de Disraëli. Dans les relations idylliques qu'entretient Disraëli avec la reine Victoria les fleurs jouent un grand rôle. La Reine, connaissant la prédilection de Disraëli pour les primevères, lui en envoie à son domaine d'Hughenden ou à son appartement de Londres. Maurois rapporte les commentaires de Disraëli après avoir reçu une caisse de fleurs à Whitehall:

Mr. Disraëli, avec son très humble devoir à Votre Majesté: Hier soir apparut à Whitehall une caisse de délicate apparence. Quand il l'ouvrit, il crut d'abord que Votre Majesté lui avait accordé les étoiles de ses principaux Ordres. Et même il était si pénétré de cette illusion qu'ayant à assister le soir à un banquet de gens à étoiles et rubans, il ne put résister à la tentation, en plaçant quelques perceneiges sur son coeur, de montrer que lui aussi était décoré par une gracieuse souveraine³².

A l'enterrement de Disraëli, la Reine fera mettre sur son cercueil deux couronnes: "L'une de primevères fraîches, portait l'inscription: 'Ses fleurs favorites'. Sur l'autre la Reine avait écrit de sa main: 'Un témoignage d'affection vraie, d'amitié et de respect'"³³. Maurois rapporte qu'après la mort de Disraëli l'usage se répandit de fleurir sa boutonnière de quelques primevères le jour anniversaire de la mort de celui-ci.

31 Voir par exemple La vie de Disraëli, op. cit., p. 69 et tout le chapitre onze de la troisième partie.

32 La vie de Disraëli, op. cit., pp. 269-270.

33 Ibid., p. 335.

Ces fleurs représentaient la jeunesse d'esprit de Disraëli, son amour du printemps.

Un autre thème utilisé par Maurois est celui de l'Orient:

... il y a un thème de l'Orient éclatant et clair, qui sonne en fanfare dans l'adolescence, dont les cuivres lentement s'adoucissent et puis n'est plus, vers le temps de la mort, qu'un bruit lointain caché par des violons anglais³⁴.

Disraëli, fidèle à ses origines juives, fut enchanté par les mystérieux pays qu'il avait visités en 1830. Maurois assimile l'existence de Disraëli à un conte des Mille et une nuits: "Y a-t-il récit des Mille et une nuits, histoire de savetier devenu sultan, qui soit plus pittoresque que sa vie?"³⁵. Maurois décrit d'ailleurs Disraëli comme un "Grand Vizir ingénieux et sentimental"³⁶. Ce thème de l'Orient, nous le verrons, se manifeste dans l'aspect physique de Disraëli et dans son imagination.

Dans sa recherche de l'harmonie cachée d'une existence Maurois a également isolé le thème de la pluie. La pluie implacable est le symbole de l'univers en lutte contre le romantique:

Il y a le thème antagoniste de la pluie, cette terrible pluie anglaise qui s'efforce de noyer cette trop vive lumière orientale et qui y réussit; la pluie, qui d'abord met en fuite les chevaliers crottés du tournoi d'Eglinton, la pluie qui submerge Peel et qui déplume les paons de Hughenden, et qui finit par emporter le sorcier ensoleillé lui-même³⁷.

34 "Le biographe et ses personnages: vérité et poésie", op. cit., p. 15.

35 La vie de Disraëli, op. cit., pp. 266-267.

36 Ibid., p. 269.

37 "Le biographe et ses personnages: vérité et poésie", op. cit., p. 15.

La pluie confère à la vie de Disraëli une valeur poétique en même temps qu'elle confirme la présence d'un destin immanent. Ainsi rencontrons-nous Disraëli vers la fin de sa vie, vieillard asthmatique et affligé de bien d'autres maladies, seul, écarté du pouvoir, souffrant du froid et de l'humidité du climat anglais.

Il y a de la part de Maurois une grande compassion envers son héros car il voit en celui-ci l'annonce de ce qui l'attend: "Il me semblait qu'à travers lui j'avais appris, sans l'avoir éprouvé moi-même, ce que sont la vieillesse et l'approche de la mort, dur et nécessaire apprentissage"³⁸.

Ce qui donne son caractère poétique à cette biographie c'est avant tout la description détaillée des endroits que Disraëli a fréquentés et aimés. Le parc de Bradenham dans lequel Disraëli trouve une retraite après ses échecs:

Le parc de Bradenham l'enchantait. De la fenêtre de sa chambre, il voyait les vastes pelouses au bord desquelles déferlaient les hêtres. Cette grande demeure, cette entrée seigneuriale, apaisaient en lui un besoin³⁹.

La campagne anglaise autour de Bradenham où Disraëli passe les trois mois qui le séparent de la rentrée du Parlement:

Souvent après avoir longtemps suivi un étroit sentier tournant il apercevait soudain une vaste pelouse au soleil, un groupe de cèdres, un vieux manoir couvert de lierre ou de vignevierge⁴⁰.

38 Aspects de la biographie, op. cit., p. 110.

39 La vie de Disraëli, op. cit., p. 47.

40 Ibid., p. 109.

Le manoir de Hughenden que Disraëli achète après avoir été nommé chef de l'opposition:

Disraëli et ses frères y avaient été bien souvent dans leur enfance, jouer, puis flirter. Ils connaissaient le beau parc, les vastes forêts de hêtres et de pins, les croupes onduleuses des prairies, le petit ruisseau de la vallée et ses truites embusquées, la terrasse qu'abritait une pergola fleurie⁴¹.

Le manoir est presque semblable à ceux des romans de Disraëli:

... une petite église s'élevant dans le parc même, un presbytère, un ruisseau, des terres, une longue allée de hêtres, palais naturel où les feuilles se croisent en ogive au-dessus d'un tapis d'herbes et de mousse⁴².

Maurois ne résiste pas à la tentation de nous faire la description d'Hughenden en automne:

Octobre; les bois prennent leur livrée d'automne; le tilleul et le mélèze fardent leurs feuilles jaunies; les hêtres cuivrés flamboient au soleil; ça et là un chêne, un orme sont encore verts comme en plein été. ... Sur la terrasse, des paons font la roue, éclatants et majestueux⁴³.

Le cadre dans lequel évolue Disraëli est celui d'une haute civilisation. C'est l'Angleterre qui plaît à Maurois, celle des manoirs, celle d'une campagne accueillante et paisible.

Maurois nous montre aussi Disraëli à la recherche de ses origines et de ses visions d'enfance. Tout d'abord le voyage en Italie avec les Austen est un prétexte à décrire Venise:

... il glissait au clair de lune sur les eaux du Grand Canal; les flots de lumière d'argent baignaient les maisons

41 Ibid., p. 109.

42 Ibid., p. 194.

43 Ibid., p. 194.

mauresques; de grêles fragments de sérénades s'égrenaient dans l'air tiède; la musique militaire autrichienne jouait sur la place Saint-Marc; trois immenses drapeaux flottaient au sommet des pylônes bariolés. Il plut à Disraëli que le sol de la chambre fût de marbre, les rideaux de satin cramoisi, les chaises dorées, le plafond de Tintoret et que l'hôtel lui-même fût l'ancien palais des Barberini, famille qui avait fourni plusieurs doges à la République⁴⁴.

Maurois se devait aussi d'amener son héros à Jérusalem, berceau de ses ancêtres:

Il traversa un plateau désolé. Pas de sources, pas d'herbages, pas d'oiseaux. Că et là un olivier dessinait sa silhouette tordue sur le ciel d'un bleu brûlant. Tout d'un coup il se trouva au bord d'un ravin sombre et vit au sommet de la crête opposée une ville pierreuse et austère entourée de murailles crénelées que de place en place surmontaient des tours. Le paysage était d'une terrible âpreté, la ville était Jérusalem, la hauteur sur laquelle se trouvait le jeune pèlerin s'appelait le Mont des Oliviers⁴⁵.

Les titres des chapitres sont choisis pour nous plonger dans le climat souhaité et pour reprendre l'idée principale. En voici quelques exemples significatifs: "Brummell et Saint Ignace" (1ère partie, chapitre 3); "The Maiden Speech" (2e partie, chapitre 1); "Le chêne et le roseau" (2e partie, chapitre 4); "Le cruel devoir de Mr. Gladstone" (2e partie, chapitre 9); "Au sommet du mât glissant" (2e partie, chapitre 11); "Au milieu de ses grand'mères" (3e partie, chapitre 3); "La fleur favorite" (3e partie, chapitre 11).

Dans ses attaques de chapitres Maurois essaie d'entrer directement dans le vif du sujet afin d'éviter la monotonie. Les fins de

44 Ibid., pp. 43-44.

45 Ibid., p. 56.

chapitres sont particulièrement soignées et Maurois nous surprend parfois par un détail concret un peu étrange. Ainsi Disraëli et sa femme de retour d'une promenade dans leur domaine:

Il a quarante-cinq ans, elle cinquante-sept; mais il se penche vers elle avec tendresse, elle vers lui avec sa coquetterie. Sur la terrasse, des paons font la roue, éclatants et majestueux. "My dear Lady, que faire d'une terrasse si vous n'avez aussi des paons?"⁴⁶.

Ou encore la fin du chapitre dix de la deuxième partie avec les hiboux d'Hughenden:

En transformant le jardin, elle a troublé des hiboux qui logeaient dans les vieux ifs, mais Dizzy a dit que c'est l'oiseau de Minerve et a pris d'eux un soin religieux. Le soir, ils viennent parfois frapper aux fenêtres de leur bec courbe et leurs grands yeux ronds brillent dans la nuit⁴⁷.

Pour donner du relief à son récit, Maurois procède par contrastes.

Dans La vie de Disraëli nous trouvons deux parallèles, l'un à l'état d'esquisse entre Disraëli et Peel, l'autre entre Disraëli et Gladstone.

Maurois établit ainsi le contraste entre Disraëli et Peel:

Peel avait réuni autour de son berceau parlementaire la Fortune, la Morale, le Respect; autour du tardif baptême de Dizzy, erraient sans doute les pâles Dettes, le Cynisme, la Fantaisie. ... Tout ce qui touchait à Peel évoquait des idées de solidité flamande et de beauté vertueuse. Tout ce qui touchait à Dizzy semblait clinquant⁴⁸.

Mais c'est l'opposition entre Disraëli et Gladstone qui retient toute l'attention du biographe:

46 Ibid., p. 194.

47 Ibid., p. 221.

48 Ibid., pp. 147-148.

Pour Gladstone, Disraëli était un homme sans religion, sans foi politique. Pour Disraëli, Gladstone était un faux dévot qui masquait par des scrupules feints ses adresses de manoeuvre. ... Disraëli avait horreur des principes abstraits. Il aimait certaines idées parce qu'elles plaisaient à son imagination. Il laissait à l'action le soin de les éprouver. Quand Disraëli changeait d'avis, comme dans le cas de la Protection, il l'avouait et passait pour changeant; Gladstone accrochait sa constance à des brins de paille en croyant que c'était des planches. Disraëli était sûr que Gladstone n'était pas un Saint, mais Gladstone n'était pas sûr que Disraëli ne fût pas le Diable⁴⁹.

Maurois excelle à rendre le contraste entre les caractères:

Gladstone "abattait des arbres" et "s'acharnait sur ces troncs vénérables comme sur d'antiques abus" tandis que Disraëli "se chauffait au soleil sur la terrasse de Hughenden, regardait les oiseaux, les fleurs et pensait à un nouveau roman"⁵⁰. La politique anglaise prend souvent le tour d'un duel entre les deux hommes et Maurois, en adoptant le point de vue disraélien, condamne le personnage de Gladstone au rôle de repoussoir. L'idéalisme de Gladstone, sa doctrine aux exigences morales élevées sont percées de négations railleuses. En même temps que Gladstone, c'est toute une Angleterre moralisante, celle des classes moyennes, que Maurois condamne:

Ce que je ne supporte pas, c'est le masque moral à la Gladstone, superposé à une âme, qui en réalité, souhaite les mêmes choses que toutes les autres, c'est l'homme qui veut imposer à la nature humaine une vertu dont elle est à peu près incapable et qui le veut sans être un saint lui-même⁵¹.

49 Ibid., pp. 207-208.

50 Ibid., pp. 243-244.

51 Frédéric Lefèvre, "Une heure avec André Maurois", Les Nouvelles Littéraires, 4 juin 1927, p. 2.

Maurois s'est laissé entraîner par son antipathie pour Gladstone et par sa complaisance pour Disraëli qui l'amènent à estomper tous les aspects peu reluisants de son héros.

Pour nous restituer l'ambiance de l'époque et pour ajouter de la vivacité à son récit, Maurois utilise abondamment les caricatures de l'hebdomadaire satirique Punch. Après l'abandon de la politique protectionniste par Disraëli,

Punch caricaturait Disraëli, le représentant tantôt en feu follet que poursuivaient en vain des fermiers déçus; tantôt en caméléon que John Bull, l'ayant placé sur sa table, regardait avec curiosité; tantôt en séducteur de village auquel un père sévère, montrant sa fille Agriculture, demande: "Quelles sont vos intentions?"⁵².

Le succès de Disraëli lors du vote sur la réforme électorale permet à Maurois de nous décrire la caricature de Punch intitulée "Disraëli en triomphe":

On y voyait un immense sphinx de pierre dont le visage était celui de Dizzy, traîné vers le temple de la Réforme par une foule d'esclaves nus, dont Gladstone, et que fouettait Derby⁵³.

Disraëli, devenu Chancelier de l'Echiquier, représente aux yeux de Gladstone "un scandale insupportable":

Punch publia, le 24 mars 1868, un dessin qui représentait une loge de théâtre. Devant la glace Mr. Ben Dizzy, maigre comédien en costume d'Hamlet, répète avec complaisance: "To be or not to be, that is the question ... A-hem." Au fond, Mr. Gladstone, tragédien en costume de ville, regarde avec envie et mépris: "Un

52 La vie de Disraëli, op. cit., p. 198.

53 Ibid., p. 227.



RIVAL STARS.

MR. BENDIZZY (HAMLET). "‘TO BE, OR NOT TO BE, THAT IS THE QUESTION:’—AHEM!"

MR. GLADSTONE (out of an engagement). [*Aside.*] "‘LEADING BUSINESS,’ FORSOOTH! HIS LINE IS ‘GENERAL TILITY!’ IS THE MANAGER MAD? BUT NO MATTER—RR—A TIME *WILL* COME—"

premier rôle à lui ... Une utilité de deuxième ordre! Le directeur est fou ... Mais un temps viendra ..."54.

Maurois, s'il est intéressé au premier chef par Disraëli, nous donne des portraits détaillés de Peel et de Gladstone pour les opposer à Disraëli. Ainsi pour Peel:

Fils d'un grand manufacturier, propriétaire d'une des sept plus grandes fortunes de l'Angleterre, Peel enfant avait été élevé pour faire un Premier Ministre. A cinq ans on le hissait sur les tables et on lui faisait répéter des discours. Il était sorti d'Oxford avec une "double première classe", en classiques et en sciences, chose rare. A vingt et un ans son père lui avait acheté un siège au Parlement. A vingt-trois ans, il avait été Secrétaire d'Etat. Pendant quelque temps on lui avait reproché son ingratitude envers Canning qu'il avait combattu durement jusqu'à la mort après avoir été son ami, mais le monde politique avait oublié, et maintenant, à quarante-trois ans, il avait acquis un prestige incroyable même parmi ses adversaires. Il était le symbole de l'honnêteté et de la solidité anglaise. On aimait qu'il fût de grande taille, qu'il eût des traits d'une fermeté romaine; on acceptait qu'il fût hautain et froid⁵⁵.

Il fait ressortir la force physique et morale de Gladstone:

Bien que Mr. Gladstone eût atteint soixante ans, l'extraordinaire vigueur de son tempérament exigeait encore des travaux de géant. Attendant à la campagne, à Howenden, le résultat des élections, parfois il couvrait trente-trois milles dans sa journée et rentrait le soir avide d'activité; plus souvent il abattait des arbres⁵⁶.

Maurois parsème son récit d'images pour illustrer sa pensée.

Ainsi celle-ci empruntée au vocabulaire sportif:

54 Ibid., p. 238. Pour d'autres exemples, voir pp. 184, 220, 241, 292.

55 Ibid., p. 76.

56 Ibid., p. 243.

Comme au jeu de rugby parfois un bon demi, ardent malgré les déceptions, sert vingt fois le ballon à des trois-quarts indolents qui n'essaient même pas de charger, ainsi Disraëli dirigeait le pouvoir vers les mains négligentes de Stanley⁵⁷.

Ou bien celle représentant Disraëli vers la fin de sa vie, alors qu'il est devenu le chef indiscuté du parti conservateur:

Beaucoup associaient encore à son nom une confuse idée de mystère oriental, mais ce n'était pas pour s'en effrayer. Comme une belle porte arabe, rapportée pierre à pierre par un vieux colonial et reconstruite sur une pelouse bien rasée, se couvrant de lierre et de roses grimpantes, acquiert lentement une grâce toute anglaise et se mêle sans détonner à la verte harmonie de tout ce qui l'entoure, ainsi le vieux Disraëli, tout chargé de vertus, de manies et de préjugés britanniques, était devenu un ornement naturel du Parlement et du Monde, et si parfois un passant attentif pouvait deviner sous les feuillages sombres la courbe un peu étonnante d'un arc ou l'étrange ligne d'une arabesque, la légère dissonance ne faisait qu'ajouter à la beauté de cette noble ruine une nuance à peine sensible de poésie et de puissance⁵⁸.

André Maurois, suivant en cela l'exemple de Virginia Woolf, d'Harold Nicolson et de Lytton Strachey, utilise la technique du monologue intérieur pour pénétrer à l'intérieur de son sujet et le rendre vivant. Il peut ainsi reconstruire Disraëli en imaginant son subconscient. Un exemple frappant nous est fourni dans les dernières pages du livre qui nous montrent Disraëli rêvant devant la cheminée et faisant le bilan de son existence:

Une bûche glissait; le vieil homme tisonnait dans une gerbe d'étincelles. Image brillante et brève de la vie. Il y avait près de cinquante ans que, dans un salon minuscule aux rideaux de mousseline blanche, il avait vu sourire autour de lui ces ravissants visages sheridanesques ... Caroline Norton ... Qu'elle

57 Ibid., p. 204.

58 Ibid., pp. 262-263.

avait été belle, avec ses tresses noires, ses yeux violets ... Elle l'avait été jusqu'au bout. "Oui, je serai belle même dans mon cercueil". Dans ce cercueil, elle était maintenant depuis trois ans, après une vie difficile. "L'amour, disait-elle vers la fin, l'amour dans la vie ... Ca me rappelle toujours cette vieille propriétaire de Brighton qui me disait: — Vous vivez dans la maison, vous savez, mais tout le reste est un extra ... -- Oui, l'amour est un extra dans la vie ... et il faut payer pour un extra". Les vieilles dames entrevoient la vérité ... La Reine elle-même: "A mesure que je deviens plus vieille, dit-elle, je peux de moins en moins comprendre le monde ... je ne peux pas comprendre ses petites filles ... Quand je vois toute cette frivolité, il me semble que nous sommes tous un peu fous". ... Nous sommes tous un peu fous ... Lui, par exemple, il a passé sa vie à chercher ... Quoi? Qu'est-ce qui lui a donné le vrai bonheur? Quelques regards reconnaissants de Mary-Ann, les belles amitiés de Manners, de Bentinck, la confiance de Derby vieux, celle de la Reine, quelques sourires de Lady Bradford ... Un jeune secrétaire le surprend qui tisonne, respirant difficilement et murmurant à mi-voix pour lui-même: "Des rêves... Des rêves..."⁵⁹.

Il faudrait également mentionner le passage déjà cité où Disraeli montant à sa chambre passe devant les portraits "de tous ceux qui ont orné sa vie"⁶⁰. Tout ceci rappelle la manière dont Lytton Strachey raconte les derniers instants de la Reine Victoria:

Et cependant, dans les retraites secrètes de sa conscience, peut-être que des pensées s'agitaient quand même. Peut-être que son esprit évanescent évoquait et faisait flotter encore devant elle les fantômes du passé et, pour la dernière fois, lui retraçait les visions évanouies de sa longue histoire; peut-être que, à travers le brouillard des années, elle revivait des souvenirs de plus en plus anciens: les bois d'Osborne, au printemps, tout fleuris de primevères pour Lord Beaconsfield; les vêtements étranges et les grands airs de Lord Palmerston; le visage d'Albert sous la lampe verte, le premier cerf tué par Albert à Balmoral, et Albert dans son uniforme bleu et argent ...⁶¹.

59 Ibid., pp. 329-330.

60 Ibid., p. 330.

61 Lytton Strachey, La Reine Victoria, Paris, Payot, 1924, pp. 305-306.

Strachey cependant, à la différence de Maurois, indique qu'il s'agit d'une conjecture de sa part par un "peut-être". Il n'en reste pas moins que par cette approche les deux auteurs sont à même de pénétrer les pensées cachées de leurs sujets et de rassembler d'une manière artistique tous les motifs importants de leur vie.

Comme dans Ariel, ou la vie de Shelley Maurois utilise à profusion la technique du dialogue. Maurois fait constamment parler Disraëli. Les paroles que celui-ci prononce sont en général les mêmes que celles qu'il a dites ou écrites. Maurois se contente de transformer des passages de journaux ou de lettres en dialogues habilement choisis qui trahissent la personnalité de son sujet et deviennent un écho de ce qu'il était en réalité.

Maurois affectionne les tableaux brillamment colorés et contrastés tels que la description de l'entrevue de Hyndman avec Disraëli ou Disraëli faisant face aux gentilhommes campagnards de la Chambre des Communes:

Il fut reçu: on l'introduisit dans un salon aux murs rouges et or dont les fauteuils, trop dorés, étaient recouverts de damas rouge. Hyndman attendit un instant puis la porte s'ouvrit et une étrange silhouette parut. Un vieillard vêtu d'une longue robe de chambre rouge, coiffé d'un fez rouge, la tête tombant sur la poitrine, un oeil tout à fait fermé, l'autre à demi clos. Sous le fez passait la courbe luisante, vernie, de la dernière boucle noire. ... Le vieillard s'assit et resta silencieux, dans une rigide immobilité⁶².

Bien qu'il s'habillât maintenant de noir, la seule forme de son visage lui donnait, au milieu d'eux, l'air d'un ibis ou d'un flamand égaré dans une basse-cour anglaise. Quand le soleil

62 La vie de Disraëli, op. cit., p. 326.

éclairait les bancs conservateurs, toutes les faces devenaient plus blanches, la sienne plus noire⁶³.

Les phrases de Maurois sont construites comme des mosaïques et son choix de mots est parfois presque trop précieux:

Hughenden, la solitude, les livres, les souvenirs. ... il aime à cuire au soleil ses vieux membres et le soir à se promener sous les étoiles, à l'heure shakespearienne où les chauves-souris commencent leur danse glissante et grise⁶⁴.

L'ironie si visible dans Ariel ne se manifeste guère dans Disraëli. C'est à peine si l'on peut distinguer quelquefois une pointe d'humour; ainsi lorsqu'après avoir décrit le dandysme de Disraëli Maurois écrit:

Mais qu'il était las parfois de ce masque; qu'il était fatigué d'être Disraëli. Ses silences se faisaient plus longs, plus fréquents, lourds de tristes méditations qu'il terminait soudain par un sarcasme. Les années montaient; trente-deux ans; c'est la vieillesse pour un page⁶⁵.

Pour Maurois, écrire une biographie, c'est interpréter et par conséquent consigner non seulement les faits mais les réponses les plus intérieures du biographe à ceux-ci. Le Disraëli qu'il nous présente est celui d'un romancier et non celui d'un historien. Il est certainement hasardeux de lire tant de choses dans les rêves d'un adolescent de quinze ans comme il le fait dans l'exemple suivant:

A mesure que l'agitation du petit univers scolaire, le souvenir de ses intrigues, de ses succès, de ses guerres minuscules, nuages dissipés, laissent apercevoir des paysages colorés et nets, il distinguait dans le lointain une ambition gigantesque comme on découvre en approchant d'une ville les hautes

63 Ibid., p. 186.

64 Ibid., p. 328.

65 Ibid., p. 100.

tours qui la dominant. Il lui semblait que la vie serait intolérable s'il n'était le plus grand des hommes. Non pas un des plus grands, mais très exactement le plus grand⁶⁶.

Maurois recherche le romanesque. Ainsi lorsque le jeune Disraëli revient de son grand voyage en Orient et se jette dans la vie dissipée du Londres des années 1820:

Londres avait alors un charme à la Watteau. Dîners, bals, fêtes sur l'eau. Disraëli fut de tout. Il était amusant, amenait de jolies femmes, arrivait de voyage. On le recherchait⁶⁷.

Disraëli fait une pause entre des pensées de pouvoir politique et il subit l'attrait du succès mondain:

Oui, sans doute, il fallait continuer, mais quelquefois quand une soirée avait été charmante, quand Londres, la nuit, au sortir d'un bal, brillait doucement dans la brume, quand une jolie femme en le quittant avait pressé sa main un peu longuement, il se disait que l'ambition était une vaine folie, que cette frivolité si longtemps feinte était le naturel même et la sagesse, qu'il serait doux de vivre aux pieds des trois soeurs Sheridan en page insolent et tendre⁶⁸.

La rencontre de Disraëli avec Lady Blessington montre l'imagination de Maurois et son sens du détail romanesque:

Autour de la chambre étaient des sofas, des ottomanes, des tables d'émail couvertes de bibelots, et dans un fauteuil de satin jaune, Lady Blessington en robe de satin bleu extrêmement décolletée. Disraëli admira les belles épaules, les courbes fermes et pleines des seins; il aima les cheveux tirés que séparait une raie médiane, le fermoir de turquoises sur le front. Dès qu'elle parla, il fut conquis⁶⁹.

66 Ibid., p. 24.

67 Ibid., p. 72.

68 Ibid., p. 77.

69 Ibid., p. 89.

Maurois a su reconstituer le décor de la chambre de Lady Blessington et il a prêté à Disraëli des pensées qui, si elles ont le mérite de la vraisemblance, ne reposent sur aucun document. Une fois de plus il a fait appel à son imagination créatrice. Il a compris par un "coup d'état".

Maurois se substitue à Disraëli quand il parle de l'admiration de celui-ci pour l'Angleterre:

C'était pour de tels spectacles qu'il admirait tant l'Angleterre. Dans chacune de ces maisons était quelque robuste gentilhomme au teint briqué, un fils aux yeux clairs, de jolies filles mystérieuses et pures. Là était le réservoir où Londres puisait sa force; de là venaient les hommes qui maintenaient pour la Reine son Empire. C'était cette grandeur et cette beauté unies qu'il fallait comprendre pour être digne de gouverner ce pays, et Benjamin Disraëli, errant au milieu des arbres et des fleurs, se disait que, peut-être parce qu'il appartenait à une race plus vieille et plus tourmentée, il aimait ces Anglais un peu mieux qu'ils ne pouvaient s'aimer eux-mêmes⁷⁰.

Maurois écrit pour le public français qu'il tente d'initier aux complexités du caractère anglais et des institutions anglaises. Il nous décrit aussi la réaction des Anglais de Malte face à l'extravagance vestimentaire de Disraëli

... en veste andalouse brodée, pantalon blanc et ceinture de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel. La moitié de la population le suivit et les affaires furent arrêtées pendant une journée. Il osa se présenter en cette tenue chez le Gouverneur, homme distant et froid, qui éclata de rire et le prit en affection. Les Anglais les plus graves aiment l'extravagance, par crainte de l'ennui si puissant chez eux⁷¹.

70 Ibid., p. 109.

71 Ibid., p. 54.

Il fait allusion à certaines coutumes des contemporains de Disraëli:

"Les Anglais d'alors avaient l'habitude de remplacer le verbe essentiel de chaque phrase par un geste"⁷². Il nous indique la raison pour laquelle il était nécessaire à Disraëli de devenir propriétaire terrien:

Etre le chef reconnu d'un grand parti aux Communes, certes c'était un grand pas sur le chemin du pouvoir, mais une idée que Disraëli apercevait de plus en plus clairement, c'est qu'en Angleterre et dans une certaine société politique un homme n'est rien s'il ne possède une terre⁷³.

Maurois fait preuve d'une grande connaissance de la mentalité anglaise quand il déclare que l'opinion qui compte en Angleterre

... c'est celle des marchands derrière leur comptoir, celle des clergymen dans leur village, celle de cette masse immense, méfiante, sans imagination, qui est la nation anglaise⁷⁴.

Nous avons aussi l'explication de l'échec de Disraëli à la fin de sa carrière: "Il avait échoué justement parce qu'il était un aristocrate de l'esprit et que le caractère de l'Angleterre est essentiellement celui des classes moyennes"⁷⁵.

Pratique et conservateur comme son héros, Maurois est sensible aux vertus sociales de la religion anglaise. L'église anglicane retient donc toutes ses sympathies. Disraëli, l'Israélite converti à l'anglicanisme appuyant sur l'Eglise un conservatisme rénové, est bien fait pour lui plaire. La religion a pour lui une valeur et une efficacité sociales.

72 Ibid., p. 70.

73 Ibid., p. 192.

74 Ibid., p. 98.

75 Ibid., p. 324.

Les institutions anglaises sont démontées avec le plus grand soin pour le lecteur français. Maurois explique ainsi le système électoral anglais en 1831 et en particulier les "bourgs pourris"⁷⁶. Il nous révèle les différences d'orientation et les assises des deux grands partis de l'époque, les Whigs et les Tories:

La doctrine à la mode parmi les whigs et leurs alliés était l'utilitarisme, né d'une sorte de réaction anti-romantique des classes moyennes. ... La loi de l'offre et de la demande était leur évangile, la locomotive leur fétiche et Manchester leur ville sainte⁷⁷.

Quant au parti tory, c'est un parti d'agriculteurs qui a des opinions surannées et a besoin d'être rénové.

Maurois insiste sur le rôle joué par Disraëli dans la réforme des mœurs politiques anglaises. Grâce à Disraëli, en effet, "l'Angleterre allait pouvoir connaître le rythme des alternances"⁷⁸. Disraëli avait réussi à donner une base plus large, plus démocratique au conservatisme. Mais en face de lui, Gladstone rassemblait les classes moyennes, les puissances de l'industrie et du commerce. Le secret de la supériorité de la vie politique anglaise c'est donc le rythme même de l'alternance et le mérite de Maurois c'est d'avoir par son parallèle entre Disraëli et Gladstone réussi à mettre à jour deux Angles terres séparées par les convictions religieuses, les conditions d'existence et l'éducation.

76 Ibid., pp. 59-62.

77 Ibid., pp. 65-66.

78 Ibid., p. 325.

Maurois connaît à fond les coutumes du Parlement comme en témoi-
gne sa description des réactions de Disraëli lors de son entrée à la
Chambre des Communes:

Ce qui troublait aussi était le mélange en cette assemblée
de la majesté des coutumes et de la négligence de la tenue. On
écoutait mal; on bavardait pendant les discours; sans cesse des
députés entraient et sortaient; mais le Speaker était en robe et
perruque, les huissiers plaçaient et déplaçaient la masse, et
l'on ne parlait d'un collègue qu'en l'appelant "l'honorable
gentleman"⁷⁹.

Comme dans Ariel, Maurois affectionne particulièrement les maxi-
mes générales. Ce sont des réflexions philosophiques inspirées par
Disraëli ou qui lui sont attribuées. Elles expriment la sagesse et quel-
quefois l'humour de Maurois. En voici quelques exemples:

Le monde offre à l'ambitieux déçu des revanches sûres et
douces; il le traite souvent mieux s'il est aimable qu'un grand
vainqueur ou qu'un ministre. L'oisiveté de l'homme sans place
est auprès des femmes une qualité puisqu'elle le met à leur
service. (p. 86)

Sir Robert Peel avait l'ambition de dominer les partis.
C'est la seule qui reste ouverte à un homme qui a dominé le
sien. (pp. 93-94)

La victoire de Disraëli sur Peel inspire à Maurois le commentaire sui-
vant:

Amertume de la victoire. Dans leur longue course vers la
mort les hommes imaginent des haltes agréables; encore quelques
pas, l'étape du jour sera faite et ce sera le repos autour des
feux. Mais, dans le cours continu du temps, il n'est ni repos,
ni haltes. Chaque soir, le passé est un rêve et l'avenir un
mystère. (p. 185)

La maxime se transforme souvent en trait d'esprit:

⁷⁹ Ibid., p. 115.

Peel parlait beaucoup de conservatisme, mais ne savait pas ce qu'il voulait conserver. (p. 101)

ou bien:

Comme tous les hommes intelligents qui ne sont pas du tout créateurs, Sir Robert avait une dangereuse sympathie pour les créations des autres. (p. 167)⁸⁰

Quel portrait Maurois fait-il de Disraëli? Dans quelle mesure est-il conforme à l'original? Maurois, au début de sa biographie, souligne le charme physique du jeune Disraëli: "Il plaisait beaucoup. Il avait des yeux veloutés, un nez pur, une bouche nerveuse, un teint d'une extraordinaire pâleur"⁸¹. Disraëli adopte la tenue vestimentaire et l'attitude du dandy:

Le dandy, c'était l'insolence toute pure, gratuite et ne tirant sa force que d'elle-même. D'illustres exemples avaient prouvé que la méthode pouvait réussir. Dans un monde de légistes bourgeois, le jeune Disraëli voulut en essayer. Il s'habilla avec une recherche extravagante, habit de velours noir, manchettes de dentelle, bas de soie noirs à rubans rouges, fixa impertinamment les femmes, répondit aux hommes par-dessus l'épaule et tout de suite crut constater les effets heureux de cette attitude⁸².

Les échecs répétés le confirment dans ce comportement:

L'arrogance est d'autant plus nécessaire que la naissance est basse. Malgré l'échec, il persistait à croire que sa fantaisie hardie valait mieux que la perfection correcte des écrivains et causeurs plats, gentlemen en corset, raides comme des baguettes. Le dandysme demeurait la seule attitude brave et plus que jamais dans la défaite⁸³.

80 Ibid., pp. 86, 93-94, 185, 101, 167.

81 Ibid., p. 28.

82 Ibid., pp. 28-39.

83 Ibid., p. 46. Pour d'autres exemples du dandysme de Disraëli voir pp. 54, 55, 70, 116.

Maurois n'a cependant pas montré que ce dandysme n'était pas simplement destiné à attirer l'attention, mais correspondait à la nature profonde de son esprit, c'est-à-dire à sa haine du banal et à la puissance de son imagination. D'autre part, comme le fait remarquer Robert Blake, cette attitude était caractéristique des années 1830:

What exactly was dandyism? It seems to be a characteristic of an era of social flux, when existing aristocracy is tottering or uncertain, but when radicalism has not yet replaced it with a new set of values. It flourishes in a period when manners are no longer rigidly fixed, but have not yet degenerated into mere anarchy, so that there is still a convention to rebel against, still a world to be shocked and amused by extravagance and eccentricity. The dandy must have a framework within which to operate. The social grades must still exist, but it must be easy for those with sufficient courage, carelessness or sheer brazen determination to climb from one to another⁸⁴.

Maurois fait ressortir le charme oriental de Disraëli et ses traits de caractère méditerranéens. Disraëli était orgueilleux, flamboyant, dépensier, théâtral, et Maurois le montre tranchant sur son entourage et donnant l'impression d'être un étranger. Cependant, après être devenu chef de l'opposition, Disraëli modifie son aspect extérieur et sa manière d'être:

... sa tenue était irréprochable. Chaînes et bagues avaient disparu. Hiver comme été un habit sombre. ... Pendant les séances il restait assis à son banc, la tête rigide, les bras croisés étroitement liés au corps, les yeux à demi fermés. On ne pouvait le regarder sans penser aux images de pierre de l'ancienne Egypte⁸⁵.

84 Robert Blake, Disraeli, New York, St. Martin's Press, 1967, p. 196.

85 La vie de Disraëli, op. cit., p. 196.

Ici Maurois aurait pu souligner plus nettement le fait que par l'acquisition de ce contrôle sur les manifestations extérieures de ses sentiments, Disraëli se rapprochait de ses compatriotes et leur devenait acceptable. Il n'y a pas non plus la moindre suggestion d'opportunisme politique. Disraëli est devenu un homme-mystère, un Sphinx.

Maurois note le passage du temps sur la physionomie de Disraëli:

Cinquante ans. Cinquante et un. Cinquante-cinq. Le temps creuse les traits de ce visage; deux sillons partent des ailes du nez et rejoignent les coins de la bouche. Sous les yeux la peau devient plus sombre; la lèvre inférieure retombe lourdement; il vieillit moins bien que les Anglais au teint clair, ce Bédouin transplanté⁸⁶.

Maurois dépeint le vieil homme d'Etat à la fin de sa vie revenant de la Chambre des Lords, "le pardessus à col d'astrakan flottant sur son corps amaigri"⁸⁷. Disraëli gardera jusqu'à la fin son allure orientale et énigmatique.

Comment Maurois a-t-il réussi à rendre compte du mystère disraélien? Quels sont d'après lui les traits caractéristiques de la psychologie disraélienne? A-t-il résolu le problème de la sincérité et de l'ambition disraéliennes? A-t-il débarassé la sensibilité disraélienne de son masque de romantisme, de cynisme et d'impassibilité? Comment voit-il la souplesse et la faculté d'adaptation de Disraëli? Quel est le secret du Sphinx? Telles sont les questions que nous nous posons en lisant la biographie écrite par Maurois.

86 Ibid., p. 212.

87 Ibid., p. 318.

Maurois fait apparaître le complexe racial de Disraëli qui prend conscience à l'école du Révérend Potticany de ce qu'il est différent des autres. Il reviendra d'ailleurs à maintes reprises sur cette blessure de jeunesse. Pour Maurois ce complexe racial permet d'expliquer le secret de la personnalité disraélienne qui est la timidité dont l'action vient renforcer ses tendances à l'introversión. C'est cette timidité qui rend le succès nécessaire pour Disraëli, lui fait rechercher la compagnie des femmes et l'empêche de goûter celle des hommes:

Pour Mary-Ann, le Sphinx avait livré son secret, qui était la timidité. Timidité née dans l'enfance de persécutions collégiennes, nourrie (sous le masque d'une audace apparente) par l'hostilité de ses pairs, apaisée dans l'âge mûr par des amitiés incomparables et enfin guérie par le pouvoir, mais qui avait modelé ce caractère et en avait imprégné tous les éléments. En particulier, elle l'avait empêché de jamais trouver un plaisir réel dans la société des hommes. Il avait besoin d'être leur chef pour se sentir leur égal⁸⁸.

Maurois a ici fort bien indiqué une des sources essentielles de l'ambition disraélienne: s'imposer aux autres pour ne pas leur paraître inférieur. L'ambition faite chez Disraëli d'un désir ardent de popularité et de volonté de puissance explique son orientation vers une carrière politique plutôt que littéraire. Maurois nous rappelle son désir de réussite à la sortie de l'école Cogan⁸⁹ mais il a omis de rapporter que, au cours de la deuxième partie de la vie de Disraëli, l'ambition a pris le pas sur les autres sentiments et que toutes ses activités sont

88 Ibid., p. 255.

89 Ibid., p. 24.

dirigées vers la satisfaction de son désir de puissance.

Par contre, Maurois a bien compris qu'à côté de cette ambition le tempérament disraélien présentait un côté épicurien. Reliée aux origines orientales de Disraëli cette tendance s'est manifestée, surtout dans la première partie de sa vie, dans son indolence, son goût du luxe et ses fantaisies vestimentaires.

L'imagination a joué un rôle considérable dans le rêve disraélien de puissance. Disraëli possède au plus haut point la faculté de projeter ses désirs et ses sentiments dans un monde imaginaire. Après l'ambition, le tempérament poétique constitue un des facteurs essentiels de la personnalité disraélienne. Les échecs littéraires de la première partie de sa vie ont orienté Disraëli vers l'action politique parce qu'il s'y sentait plus sûr de la réussite.

Maurois fait observer à son lecteur que le roman était pour Disraëli "une méthode d'analyse, un essai d'attitude, et comme la 'répétition' d'une politique"⁹⁰. Pour lui Disraëli n'est d'ailleurs pas un grand artiste: "Les romans sont amusants, étincelants, et restent encore maintenant très lisibles, mais ce ne sont pas les livres qui me touchent au sens où le font les romans de Tolstoï ou ceux de Stendhal"⁹¹.

La raison profonde de l'admiration de Maurois pour Disraëli est que ce dernier est "l'un des exemples, si rares dans l'histoire politique

90 Ibid., p. 166.

91 Frédéric Lefèvre, "Une heure avec André Maurois", Les Nouvelles Littéraires, 4 juin 1927, p. 1.

et littéraire, d'un homme capable de partager sa vie entre l'action et la fiction"⁹². Il nous montre Disraëli vivant en périodes alternées. Par exemple, Disraëli conçoit le projet d'une Jeune Angleterre. Puis il écrit un roman, Coningsby, qui est l'histoire politique de ce parti qui n'existe pas encore véritablement. Après quoi, il se replonge dans la vie du Parlement et réalise ce qu'il vient d'imaginer⁹³.

Le roman est pour Disraëli "une sorte d'expérience qui l'aide à mieux se comprendre et à mieux préparer l'action"⁹⁴. L'oeuvre n'est par conséquent qu'une sorte de première ébauche d'où Disraëli s'élancera pour agir:

Disraëli avait coutume de dire qu'après la publication d'un livre son esprit faisait toujours un bond. ... Ayant exprimé, par Coningsby et Sybil, le côté idéal de sa politique, il revint à l'action avec plaisir⁹⁵.

A travers l'analyse de Coningsby, le premier volume de la trilogie de la "Jeune Angleterre", Maurois expose la doctrine politique de Disraëli:

Il lui semblait que le devoir d'un chef du parti conservateur était d'avoir le courage de défendre le passé dans ce qu'il avait de viable, de vivant, mais aussi de dégager le parti de certains préjugés surannés, et de le diriger hardiment vers une politique généreuse, inspirée par l'amour du petit peuple et capable de conquérir les masses. 'Conserver, c'est entretenir

92 André Maurois, Préface à Coningsby, Paris, Club bibliophile de France, 1957, p. 1.

93 La vie de Disraëli, op. cit., pp. 157-165.

94 Lefèvre, "Une heure avec André Maurois", op. cit., p. 1.

95 La vie de Disraëli, op. cit., p. 166.

et réformer'. C'était exactement ce qu'il allait faire lui-même, pendant ses longues années de pouvoir⁹⁶.

En tant que Premier Ministre, Disraëli met en pratique ses doctrines. Dans un chapitre intitulé "Agir" Maurois nous montre Disraëli en train de réaliser l'idéal du "Torysme social":

Maintenant est venu le moment de transformer en actes les idées de Coningsby et de Sybil. Les lois se succèdent: égalité des obligations entre employeurs et employés; élargissement des droits des Trade-Unions; réduction des heures de travail à cinquante-six par semaine; repos du samedi après-midi; puis nombreuses lois sanitaires⁹⁷.

De même, on le voit, dans Tanocrède, annoncer l'annexion de Chypre par l'Angleterre trente ans avant l'événement réel:

Pour Beaconsfield, ce qui l'enchantait plus que tout, c'est l'acquisition de Chypre. Trente ans auparavant, dans Tanocrède, il l'a clairement annoncée. Il lui plaît de faire ainsi passer ses romans et ses rêves dans l'histoire⁹⁸.

Maurois pense que l'artiste et l'homme d'action sont indissociables dans la personnalité de Disraëli:

Et de même que l'artiste, chez lui, n'est en quelque sorte que le metteur en scène de l'homme d'action, l'homme d'action reste toujours un peu l'acteur qui joue le drame imaginé pour lui par l'auteur. ... Et, au fond, artiste et homme d'action sont des êtres très proches l'un de l'autre, l'homme d'action étant un artiste qui écrit un roman vrai, avec l'univers comme manuscrit⁹⁹.

96 André Maurois, Préface à Coningsby, op. cit., p. 5. Voir aussi La vie de Disraëli, op. cit., pp. 163-164.

97 La vie de Disraëli, op. cit., p. 272.

98 Ibid., p. 299.

99 Les Nouvelles Littéraires, op. cit., 4 juin 1927, p. 2.

Qu'y a-t-il derrière les masques successifs que porte Disraëli?

Telle est la question que se pose Maurois dans sa biographie de Disraëli:

J'ai trouvé très intéressant de montrer ce décalage entre le Personnage et l'Homme dans le cas de Disraëli, cas où le Personnage a été formé dès l'adolescence, très injustement, très inexactement et avec une telle force que l'Homme a eu ensuite le plus grand mal à se délivrer de l'étreinte du Personnage¹⁰⁰.

Maurois a remarqué le côté romantique de la sensibilité disraélienne.

Pour lui, Disraëli a été "un romantique de l'action":

Il s'est évadé hors d'une époque industrielle, utilitaire, mécanique vers une politique d'imagination, de grandeur et de poésie. Evasion dans le passé? Qui la pratiqua plus que lui? Par le mouvement Jeune Angleterre il tenta de réveiller l'amour des vieilles coutumes et le respect de la vieille aristocratie. Il décrivit avec magnificence le prestige des familles anciennes, de leurs châteaux, de leurs grands parcs. Surtout il fut le défenseur et le poète de la monarchie britannique¹⁰¹.

Son mérite principal pour Maurois vient de ce que ce romantique est parvenu à "transporter dans le monde réel quelques-uns des rêves de son imagination"¹⁰². Maurois admire tout particulièrement le rôle joué par Disraëli dans la création de l'Empire Britannique.

L'influence des goûts de l'époque et la tendance naturelle du tempérament oriental de Disraëli font certainement de lui un romantique, mais Maurois n'exagère-t-il pas en faisant de Disraëli, politicien averti et calculateur, dévoré par l'ambition, un romantique? Ne s'agit-il pas là d'un masque?

100 Ibid., p. 2.

101 André Maurois, Préface à l'Angleterre romantique, Paris, Gallimard, 1953, pp. 11-12.

102 Ibid., p. 12.

Un autre aspect important du personnage de Disraëli est le cynisme affiché par celui-ci. Maurois ne semble pas y attacher une grande importance. Il note simplement le cynisme de Disraëli pendant sa période de dandysme. L'absence de scrupules de Disraëli qui n'hésite pas à nier en pleine Chambre avoir sollicité un poste dans le premier ministère Peel est passée sous silence. De même, son utilisation de la flatterie pour se concilier les bonnes grâces des femmes, et en particulier de la Reine, n'est même pas suggérée.

Le parti pris de Maurois en faveur de Disraëli est évident quand il écrit:

Disraëli se sent assez las. Il sait qu'il a fait de son mieux, il a été honnête, il a donné sa vie à un parti. Ambitieux? Certes, il l'a été et il croit encore que l'amour de la gloire inspire seul de grandes actions aux hommes. Cynique? Sans doute, mais que de romanesque cache encore ce cynisme. D'ailleurs il a soumis en maintes occasions ambition et cynisme à la fidélité¹⁰³.

Maurois réagissant contre l'hypothèse de l'insensibilité fondamentale de Disraëli s'est attaché à montrer les bons côtés de sa nature. Il nous révèle en particulier un Disraëli attaché à la vie domestique. Cet amour du foyer se manifeste aussi bien dans la ferveur de ses liens avec son père et sa soeur que dans sa longue dévotion pour sa femme Mary-Ann.

C'est surtout dans le domaine de l'amitié que Disraëli fait preuve d'une grande richesse affective. Maurois évoque les visages de

103 La vie de Disraëli, op. cit., p. 214.

cette galerie d'amis: Lady Blessington, le comte d'Orsay, les compagnons de la Jeune Angleterre, George Bentick, Lord Rowton, son secrétaire, ses confidentes. Un exemple de l'amitié agissante de Disraëli est le titre qu'il obtient pour son fidèle secrétaire, Montagu Corry, en quittant le pouvoir: "Celui-ci devint donc Lord Rowton, honneur sans précédent pour un secrétaire particulier"¹⁰⁴.

Mais Disraëli est-il aussi sensible et tendre que veut le faire croire Maurois? Sans faire de lui un monstre d'insensibilité, on ne peut négliger chez lui la prédominance de l'intellect. Sidonia qui, dans Coningsby symbolise l'idéal de Disraëli, est un homme insensible aux individus.

Disraëli est, pour Maurois, constamment à la recherche de la tendresse. Dans la société des femmes il peut se relâcher et être sincère. Que souhaite-t-il trouver chez une femme? Avant tout la tendresse et l'admiration:

Il n'avait eu que trop d'amies brillantes; il ne désirait pas se trouver chez lui contraint à soutenir un assaut d'esprit. Surtout Mary-Ann l'admirait; il sentait qu'elle ne vivrait que pour lui. Dans ses moments de dépression, qui étaient fréquents, il avait besoin d'être consolé. Il avait beaucoup plus souffert de ses débuts difficiles que ses manières assez froides ne l'avaient laissé deviner. Trouver une autre Sarah, une Sarah qui fût une épouse en même temps qu'une soeur, c'était son désir depuis longtemps. Certains hommes éprouvent le besoin de garder leur indépendance pour des aventures romanesques; Disraëli avait essayé de l'amour-passion et l'avait trouvé tout de suite en conflit avec l'ambition. Le refuge d'une longue tendresse le tentait bien davantage¹⁰⁵.

104 Ibid., p. 322.

105 Ibid., pp. 129-130.

Disraëli trouve en Mary-Ann la compagne idéale:

... elle était la femme qui manquait à cet homme orgueilleux et sensible. Elle le faisait vivre dans un paradis d'adoration un peu comique, mais dont la sécurité apaisait une longue et douloureuse inquiétude¹⁰⁶.

Maurois pense que le vrai triomphe pour Disraëli allie la puissance et la tendresse. Après le vote du projet de réforme électorale en 1867, Disraëli refuse de souper avec ses amis de Club Carleton pour rejoindre Mary-Ann:

... il savait que Mary-Ann l'attendait, qu'elle aussi avait préparé un souper et il ne voulait pas la désappointer. Le lendemain, elle dit avec fierté à une amie: "Dizzy est revenu tout droit à la maison; je lui avais préparé un pâté et une bouteille de champagne. Il a mangé la moitié du pâté, bu tout le champagne et il m'a dit: 'Ma chère, vous êtes pour moi bien plutôt une maîtresse qu'une femme!'" Elle avait alors soixante-dix-sept ans¹⁰⁷.

Les femmes de Disraëli semblent avoir éprouvé une attirance et une confiance réciproques:

Disraëli qui, au cours de sa vie, avait exaspéré plus d'un homme, avait trouvé les femmes indulgentes. Son horreur du raisonnement abstrait, sa politesse surannée, l'imperceptible arrière-goût de cynisme de ses phrases consciemment fleuries, tout en lui était fait pour leur plaire. Elles lui inspiraient un sentiment qui n'était pas de l'amour sensuel, mais une tendresse à la fois supérieure et humble, une obscure et douce fraternité. Il aimait leurs entêtements, leurs ignorances, leurs naïvetés¹⁰⁸.

Le destin politique et littéraire de Disraëli est d'ailleurs marqué par la rencontre de femmes:

106 Ibid., p. 136.

107 Ibid., p. 226.

108 Ibid., p. 233.

C'était une femme, Mrs. Austen, qui avait trouvé un éditeur pour Vivian Grey; c'était des femmes, les Sheridan, puis Lady Cork, Lady Londonderry, qui l'avaient imposé au monde; c'était une femme, Mary-Ann, qui lui avait donné son siège au Parlement. A chaque tournant de ses souvenirs il trouvait un de ces visages secourables penché sur son dégoût et sur son inquiétude¹⁰⁹.

Maurois, comme son héros, ne décrit jamais l'amour sensuel et ne mentionne que très brièvement l'épisode d'Henriette. Il ne fait aucun doute que pour lui l'attitude de Disraëli à l'égard des femmes est celle d'une tendresse chevaleresque. Peut-être aurait-il dû noter le fait que les femmes aimées par Disraëli étaient plus âgées que lui et que toutes étaient ou avaient été mariées. La sensualité de Disraëli, fortement spiritualisée, est soumise au jeu de son imagination. On s'explique ainsi son attachement envers Lady Bradford:

Tout émerveillé de découvrir qu'il pouvait encore désirer une présence, trouver un plaisir parfait à regarder vivre une femme, conscient à la fois de la beauté des jours passés près d'elle et du petit nombre de ceux qui lui restaient, il n'admettait pas d'être séparé de son amie¹¹⁰.

A soixante-dix ans, Disraëli connaît les espoirs et les tourments d'un jeune homme amoureux:

"Vous voir, ou au moins avoir de vos nouvelles tous les jours, est absolument nécessaire à mon existence ... Vous voir dans le monde est un plaisir particulier, bien différent de celui de vous voir seule. Tous deux sont enchanteurs, comme le clair de lune et la lumière du soleil". Il aurait voulu lui rendre visite chaque jour, mais Lady Bradford avait mille choses à faire et le rationna. "Trois fois par semaine, c'est bien peu!" Il y eut un bal masqué où le vieux ministre voulut se rendre en domino. Quand il demanda à Selina de choisir un signe qui lui permît de

109 Ibid., pp. 233-234.

110 Ibid., p. 258.

le reconnaître, elle lui conseilla d'un ton froid de ne pas y aller. Il bouda un peu et se plaignit à sa très chère Lady Chesterfield. On sut qu'il était malheureux et il reçut une lettre un peu plus douce "qu'il pressa sur ses lèvres". Ainsi jouait ce vieil Alceste avec cette Célimène charmante et mûre¹¹¹.

De même, ses relations avec la Reine Victoria prennent le caractère d'une idylle. La Reine qu'il nomme "la Fée", éveille ses instincts chevaleresques et lui permet de conserver sa jeunesse de cœur:

Il a conservé son penchant pour les récits et les mœurs chevaleresques. La Jeune Angleterre survit en ce vieux cœur. Au milieu de "toutes ses grand'mères", comme dit railleusement l'ambassadeur de Russie, il se croit au tribunal de la Reine de Beauté. Il réunit ses amies en un Ordre et remet à chaque nouvelle élue une broche en forme d'abeille. Il est très vrai que l'ordre est surtout composé de grand'mères. Lady Chesterfield, Lady Bradford, mais on y trouve aussi quelques jeunes filles, par exemple la princesse Béatrice, avec la permission de la Reine. Et sans doute la Grande-Maitresse est-elle la Reine elle-même qu'il nomme, non plus la Reine, mais la Fée¹¹².

La Reine de son côté goûte le charme de cette intimité romanesque avec son Premier Ministre. Pour lui elle supprime l'étiquette et fait preuve d'une sollicitude quasi-maternelle:

Quelquefois, quand ils sont seuls, les compliments du Ministre deviennent fleuris et presque directs. Mais la Reine l'excuse en pensant qu'il a du sang oriental. La Reine aime l'Orient. Il lui plaît d'avoir, debout derrière sa chaise, un serviteur indien, et, à la tête de ses Etats, ce Grand Vizir ingénieux et sentimental¹¹³.

Maurois ne mésestime cependant pas l'arrière-plan idéologique de cette idylle sentimentale, c'est-à-dire la restauration du prestige de la

111 Ibid., pp. 258-259.

112 Ibid., p. 267.

113 Ibid., p. 269. Maurois s'est fortement inspiré du chapitre de Buckle "Beaconsfield and the Queen" dans Monypenny and Buckle, The life of Benjamin Disraeli, op. cit., vol. 2, chap. XII, p. 1323.

couronne britannique. Disraëli est avant tout pour Maurois celui qui a une certaine idée de l'Empire, celle que "l'Angleterre ne peut désormais être considérée sans ses colonies":

Il y a vingt ans qu'il a proposé à Derby d'accorder à celles-ci des représentants et de créer le Parlement Impérial; il y a quarante ans qu'il a chanté le Pouvoir Fédéral comme le génie de l'avenir. Toutes les fois qu'au Parlement un utilitaire a démontré que les colonies, et en particulier l'Inde, sont des joyaux trop coûteux de la Couronne et qu'il serait souhaitable d'y renoncer, il s'est levé pour rappeler que l'Angleterre n'est rien si elle n'est la métropole d'un immense Empire colonial et que les anti-coloniaux, en ne voyant que les résultats financiers, négligent les considérations politiques qui, seules, font les nations grandes. Pour organiser cet Empire il a un programme: autonomie des colonies, accompagnée par un tarif douanier impérial, par un droit de la Couronne sur les terres inoccupées, par une entente militaire et, enfin, par la création à Londres d'un Parlement Impérial¹¹⁴.

Ici la vie de Disraëli racontée par Maurois se confond avec l'Histoire d'Angleterre: achat des actions du canal de Suez, proclamation de la Reine Victoria impératrice des Indes, arrêt de l'expansion russe au Congrès de Berlin, expéditions en Afghanistan.

Le portrait que Maurois nous donne de Disraëli est un portrait idéalisé. Maurois a tendance à insister sur les qualités plutôt qu'à traiter des faiblesses.

La souplesse de caractère de Disraëli, sa faculté d'adaptation aux exigences du monde extérieur, peuvent conduire à un certain opportunisme. Il est indiscutable qu'à certains moments de sa carrière il y a des calculs d'intérêt. Maurois n'a pas insisté sur le "flirt" de Disraëli avec les Radicaux au début de sa carrière et surtout sur son

114 Ibid., p. 273.

attitude à l'égard du protectionnisme qu'il défend contre Peel et abandonne après la chute de celui-ci. Il a mésestimé l'importance du cynisme de Disraëli qui est quelquefois même une absence de scrupules, comme à la Chambre des Communes lorsqu'il nie avoir sollicité un poste de ministre dans le cabinet Peel.

Dans La vie de Disraëli, Maurois a repris la méthode qui avait assuré son succès dans Ariel. On y retrouve la même aisance du style, la même insistance sur le caractère dramatique de l'existence de son héros, le même emploi de thèmes, la même propension au dialogue et le même recours aux techniques romanesques.

L'accueil réservé par la critique à la seconde biographie de Maurois a été plus favorable que pour Ariel. Jean Schlumberger, dans La Nouvelle Revue Française a pu écrire:

La narration d'André Maurois est lucide, enjouée, vivante. Pour nous faire comprendre un homme d'action, la justesse d'information ne suffit pas. Que sert de nous mettre en présence de faits qui ne nous intéressent plus, d'oeuvres qui ont perdu leur signification? Il faut raviver le document desséché, en lui transfusant un sang emprunté à l'observation de ses contemporains. Il faut l'intuition d'un romancier ... qui ne romance pas¹¹⁵.

La vie de Disraëli apparaît comme beaucoup plus solide qu'Ariel. Un grand nombre de passages laissent deviner une source textuelle même s'ils ne la précisent pas et la pure fantaisie n'y tient point de place.

De même, Maurois ne s'est pas contenté comme dans Ariel de nous faire le récit d'une existence extraordinaire, il y a mêlé l'histoire

¹¹⁵ Jean Schlumberger, "La vie de Disraëli", La Nouvelle Revue Française, n° 166, 1^{er} juillet 1927, p. 103.

d'un peuple et il nous a présenté de façon claire et lucide des aperçus sur le devenir politique de l'Angleterre et sur ses rapports avec l'Europe. Le milieu dans lequel s'est déroulée la carrière de Disraëli a été évoqué avec beaucoup de finesse par un peintre familiarisé avec les moeurs et le caractère anglais.

La réussite incontestable de La vie de Disraëli sur le plan artistique vient sans doute de cette sorte de parenté, de complicité qui unit le héros à son auteur. C'est ce qu'ont fait observer plusieurs critiques dont André Rousseaux et Michel-Droit:

Si sa vie a fourni à M. André Maurois le thème de son meilleur livre jusqu'à présent, c'est qu'il est probablement le personnage de l'histoire le plus conforme au héros que M. Maurois eût tiré de lui même s'il eût été romancier¹¹⁶.

Jamais peut-être la communion n'avait paru telle entre un biographe et son héros. Il en résulte une richesse et une intelligence du récit rarement atteintes avec une pareille émotion dans la sincérité¹¹⁷.

Jean Prévost a fort bien noté les affinités entre le biographe et son sujet:

Similitude de race, même besoin de dompter en soi le romantisme et en même temps de réaliser quelque chose qui reste digne des rêves romantiques, tendresse bien cachée, apprentissage du caractère anglais plus parfait que la nature même, voilà ce qui rendait plus facile la sympathie¹¹⁸.

¹¹⁶ André Rousseaux, "Disraëli et son biographe", La Revue Universelle, tome XXIX, avril - juin 1927, p. 736.

¹¹⁷ Michel-Droit, André Maurois, Paris, Editions Universitaires, 1953, p. 71.

¹¹⁸ Jean Prévost, "André Maurois", La Nouvelle Revue Française, n° 288, 1^{er} septembre 1937, p. 440.

Disraëli était proche de Maurois par la naissance, par un mélange de romanesque et de scepticisme, de conservatisme et de réformisme. Maurois avait donc trouvé en Disraëli un alter ego dont il pouvait d'autant mieux percevoir les secrets que sa structure mentale était accordée à percevoir la longueur d'ondes spécifique à son sujet:

Je me souviens d'avoir éprouvé fierté et réconfort à retrouver chez Disraëli, des souffrances et des réactions qui avaient été les miennes. Cela m'a permis d'écrire cette biographie avec une émotion sincère, et peut-être de pénétrer plus profondément qu'un autre dans les mystérieuses retraites de ce cœur toujours blessé¹¹⁹.

Pour l'avoir vécue lui-même, Maurois a été capable de voir cette oscillation entre l'art et l'action, combinaison de volonté et d'imagination, d'énergie pratique et de goût pour le rêve, qui caractérise la nature disraélienne¹²⁰.

La sympathie de Maurois pour Disraëli a certainement été source d'une meilleure compréhension mais n'a-t-elle pas entraîné aussi une dangereuse partialité?

A l'ironie dont il faisait preuve à l'égard de Shelley Maurois a substitué une volonté secrète d'apologie. Il a en effet succombé au charme disraélien et il a concentré sur son héros une lumière uniformément favorable. Raymond Maitre a remarqué le "mimétisme inconscient" du biographe qui est "la marque et la mesure de l'influence exercée sur

119 André Maurois, Préface, Oeuvres Complètes, vol. 3, Paris, Fayard, 1951, p. III.

120 Voir aussi son article "L'Art et l'Action" dans Les Nouvelles Littéraires, n° 1241, 14 juin 1951, p. 1.

lui par la personnalité qu'il étudie". La biographie de Maurois est ainsi, selon lui, "la plus disraélienne des vies de Disraéli" car "l'auteur y présente ... la plupart des événements d'après les impressions qu'ils ont produites sur l'imagination de Disraéli et souvent en ses propres termes"¹²¹.

En adoptant le point de vue disraélien Maurois s'est montré injuste envers Gladstone à qui il n'a rien pardonné. De même, Derby qui a conduit le parti conservateur avec Disraéli comme lieutenant pendant vingt ans était loin d'être médiocre; son jugement était souvent meilleur que celui de Disraéli et son soutien était essentiel à celui-ci à une époque où la masse du parti aurait répudié cet aventurier douteux.

Maurois a essayé de persuader son lecteur que Disraéli était un romantique et un sentimental alors qu'au fond il était avant tout un imaginatif et que son ambition et son intérêt personnel étaient ses mobiles principaux. Disraéli était incapable de toute noblesse pure et gratuite. Cet égoïste intelligent n'a jamais aimé que lui-même, encore qu'il se soit laissé aimer par les êtres qui lui donnaient protection et soutien. Maurois affirme que Disraéli n'était pas hypocrite alors que celui-ci a élaboré une véritable théorie de l'opportunisme qu'il expose dans The crisis examined: "It is the duty of public men to adopt sentiments with which they do not sympathise, because the people must

¹²¹ Raymond Maitre, Disraéli homme de lettres, Paris, Didier, 1963, p. 55.

have leaders"¹²². La souplesse morale de Disraëli traîne un manque de scrupules que son biographe a passé sous silence. Par ailleurs, il est difficile de souscrire au jugement final: "Une longue jeunesse de coeur"¹²³. Disraëli n'a jamais vraiment été jeune et son génie imagina-
tif et intuitif n'a sans doute pas possédé les puissances du coeur.

Le grand mérite de Maurois ne vient donc pas d'avoir donné un portrait exact de Disraëli mais plutôt d'avoir, par l'aisance de son style, fait ressortir le charme de la vie de son héros. De plus, il nous a offert une source d'information assimilable et agréable à lire sur Disraëli tout en nous fournissant une image assez exacte de la vie sociale et politique en Angleterre.

122 Benjamin Disraeli, The crisis examined, dans Monypenny and Buckle, The life of Benjamin Disraeli, op. cit., vol. I, p. 275.

123 La vie de Disraëli, op. cit., p. 337.

CHAPITRE V

DON JUAN OU LA VIE DE BYPON

A la suite de son Disraëli, Maurois avait été en butte, dans le Mercure de France¹, à des accusations extrêmement violentes qui mettaient en doute son honnêteté intellectuelle.

On lui reprochait d'avoir pillé la vie de Dowden pour reconstituer la vie de Shelley et d'avoir emprunté la plupart des faits de la vie de Disraëli aux ouvrages de Monypenny et Buckle. L'auteur de ces articles juxtaposait des passages de Maurois à des passages venant de ses sources et montrait leur similitude. Maurois répondit à ces attaques en admettant qu'il avait utilisé les ouvrages mentionnés ainsi que bien d'autres mais qu'il en avait retiré les faits bien connus et non des points de vue et des tours de phrase². Paul Souday, dans Le Temps, a rendu justice à Maurois en déclarant "que dans toutes les biographies du même homme les faits, les dates et les principales historiettes sont toujours forcément les mêmes"³. La solidité de la documentation de Maurois ne fait aucun

1 Auriant, "Un écrivain original, M. André Maurois", Mercure de France, 202, n° 713, 1^{er} mars 1928, pp. 298-323 et Mercure de France, 203, n° 716, 15 avril 1928, pp. 452-472.

2 André Maurois, "Une lettre" Mercure de France, 203, n° 715, 1^{er} avril 1928, pp. 55-73 et "Une lettre de M. André Maurois" Mercure de France, 203, n° 717, 1^{er} mai 1928, pp. 716-718.

3 Paul Souday, "Les plagiats de M. André Maurois", Le Temps, 12 avril 1928, p. 3.

doute et il a fort bien répondu à ses détracteurs que "l'originalité n'est pas dans les matériaux, mais dans l'ordre, dans les proportions, dans le choix"⁴.

De nombreux critiques avaient aussi remarqué la tendance de Maurois, dans Disraëli et dans Ariel, à faire de la "biographie romancée". Ainsi François Le Grix faisait observer:

Personne n'ignore plus qu'André Maurois a créé un genre littéraire, celui de la biographie romanesque, ou "romancée", et que, du premier coup, il a porté ce genre à sa perfection ... Seulement on convient aussi qu'André Maurois a créé un genre dangereux: s'agit-il de livres d'histoire, d'essais psychologiques ou de romans?"⁵

Maurois devait déplorer à maintes reprises que l'on accole le terme de "romancé" à ses vies. En 1926 il déclarait à propos de La Vie de Franz Liszt de Guy de Pourtalès:

On a beaucoup employé depuis quelque temps une détestable expression, celle de "biographie romancée". Si cela veut dire "biographie construite comme un roman", qu'on dise: biographie construite comme un roman; c'est alors une simple question de technique. Mais si l'on entend une biographie dont les détails ne sont pas exacts, une vie qui n'est pas une vie, des scènes inventées, des phrases fabriquées de toutes pièces pour être attribuées à un grand homme, alors vraiment j'aime encore mieux

4 André Maurois, "Une lettre", Mercure de France, 203, n° 715, 1^{er} avril 1928, p. 65.

5 François Le Grix, "La Vie de Disraëli par André Maurois", La Revue Hebdomadaire n° 24, 11 juin 1927, p. 226. Voir aussi Benjamin Crémieux, "Le retour de Plutarque", Annales Politiques et Littéraires, vol. 88, 15 juin 1927, pp. 601-602. Edmond Jaloux, Les Nouvelles Littéraires, n° 243, 11 juin 1927, p. 3. Lucien Maury, La Revue Bleue, n° 13, 2 juillet 1927, pp. 408-411. Jean Schlumberger, La Nouvelle Revue Française, n° 166, 1^{er} juillet 1927, pp. 101-103.

le vieux roman historique, le roman du type Trois Mousquetaires qui au moins s'avouait roman⁶.

Dans Aspects de la biographie en 1928 il allait répondre aux reproches qui lui avaient été adressés en donnant, sinon la théorie complète de son art, au moins d'utiles remarques sur les conditions et les difficultés de la tâche du biographe. Byron⁷, publié en 1930, représentait un effort pour mettre en application ses préceptes, une tentative de réconciliation avec les exigences de la recherche historique.

Pourquoi Maurois a-t-il entrepris d'écrire une biographie de Byron? Byron lui-même a, selon le témoignage de Lady Blessington, mis en garde tous ses futurs biographes:

Les gens prennent ce que je dis pour parole d'Évangile, et s'en vont continuellement avec des impressions fausses. Mais n'importe! cela rendra plus amusantes les déclarations de mes futurs biographes, car je me flatte d'en avoir plus d'un ... L'un me présentera sous les traits d'un misanthrope sublime avec des éclairs de bons sentiments. Ceci, par exemple, est mon rôle favori. Un autre me dépeindra comme un Don Juan moderne; et un troisième, c'est à espérer, me présentera, si ce n'est que par contraste, sous les traits d'un gentilhomme aimable et maltraité 'contre lequel on a péché plus que pécheur lui-même'. Or, si je me connais bien, je dirais que je n'ai point de caractère ... je suis tellement changeant, étant tout à tour de rôle et rien longtemps, il y a en moi un si bizarre mélange de bien et de mal, qu'il serait difficile de me décrire⁸.

6 André Maurois, "La Vie de Franz Liszt, par Guy de Pourtalès" La Nouvelle Revue Française, n° 154, 1^{er} juillet 1926, pp. 104-105.

7 André Maurois, Byron, Paris, Grasset, 1930, 2 vol. Je me servirai de l'édition de 1952 en un seul volume intitulé Don Juan ou la Vie de Byron.

8 Lady Blessington's Conversations of Lord Byron, edited by Ernest J. Lovell Jr., Princeton, Princeton University Press, 1969, p. 220.

Maurois ne pouvait trouver de meilleur sujet que Byron puisque les éléments romanesques de la vie du poète sont si nombreux que si le biographe est un peu artiste, c'est-à-dire s'il sait choisir et disposer ses matériaux, on peut dire que la vie s'écrira d'elle-même. De plus, la popularité de Byron était à son apogée en France après la célébration du centenaire de sa mort en 1924.

Pour Maurois, comme pour la plupart des Français, Byron était le type même du romantique dont la vie est facile à ressusciter:

Il faut avouer qu'il serait difficile d'imaginer une vie plus romanesque et plus belle. Le ténébreux Childe-Harold eût peut-être ennuyé à la longue; le Byron de la deuxième période, cynique et raisonnable jusque dans ses folies, corrigait la pose un peu tragique de la première. Si jamais aventure humaine fut une oeuvre d'art, c'est la sienne⁹.

Maurois, dans ses Mémoires nous dit qu'il n'était pas satisfait du portrait de Byron qu'il avait esquissé dans Ariel et son désir de nous en donner une peinture plus exacte a été certainement une des raisons qui l'ont incité à écrire une biographie de Byron.

Dans Ariel, j'avais esquissé le portrait de Byron mais je n'en étais pas content. Il me semblait que j'avais été pour Byron assez injuste et que peut-être son apparent cynisme était plus généreux que l'idéalisme sensuel de Shelley¹⁰.

Il a été renforcé dans sa décision par ses entretiens avec Charles Du Bos qui préparait une étude sur Byron¹¹ à la même époque:

9 André Maurois, Préface à L'Angleterre Romantique, Paris, N.R.F. Gallimard, 1953, pp. 10-11.

10 André Maurois, Mémoires, Paris, Flammarion, 1970, p. 199.

11 Charles Du Bos, Byron et le besoin de la fatalité, Paris, Au Sans Pareil, 1929. Une deuxième édition refondue paraîtra en 1957 et c'est celle que nous utiliserons.

Le désir d'écrire un Byron était entretenu par des discussions avec Charles Du Bos qui lui aussi était attaché à l'homme Byron bien qu'il aimât peu le poète¹².

Maurois prit toutes les précautions pour se pénétrer de son sujet en visitant les lieux hantés par Byron. Trinity College, où il vivait au printemps de 1928 pendant la série de ses conférences sur la biographie avait été le collège de Byron à Cambridge et il alla souvent voir, "au tournant de la rivière, le petit gouffre où il aimait plonger pour s'accrocher au fond des eaux à un vieux tronc pourrissant"¹³.

Pendant l'été de 1928, il fit un pèlerinage à l'école de Harrow, puis il alla visiter l'abbaye de Newstead, berceau de la famille Byron, ce qui lui fait écrire:

Rarement j'ai mieux saisi la nécessité pour le biographe, de voir lui-même les lieux où ont vécu ses héros. Newstead me donna la clef de l'enfance byronienne: ce que les ennemis du poète avaient plus tard appelé snobisme était la surprise émue du petit Byron d'Aberdeen devant lord Byron of Newstead¹⁴.

Il se rendit aussi à Nottingham où il retrouva la rue "où le chirurgien Lavender massa les pauvres jambes de Byron" et au village d'Hucknall Torkard où il trouva l'église où est enterré le poète. Près de Newstead, à Annesley Hall, il rencontra les descendants de Mary Chaworth et revit la porte sur laquelle Byron tirait au pistolet¹⁵. Il

12 André Maurois, "Les écrivains juges d'eux-mêmes", La Revue de Paris 66, mai 1951, p. 8.

13 André Maurois, Mémoires, op. cit., p. 199.

14 Ibid., p. 200.

15 André Maurois, Mes Songes que voici, Paris, Grasset, 1933, pp. 159-160.

suivit les traces de Byron jusqu'en Italie et en Grèce pendant les années 1928-1930¹⁶.

Le même sérieux se retrouve dans la recherche de la documentation. Maurois obtint la permission de Lady Lovelace, veuve du petit-fils de Byron, de consulter les papiers de famille et, en particulier, le Journal inédit de Lady Byron, ce qui lui permit d'étudier le problème de l'inceste de Byron et de sa demi-sœur Augusta Leigh. D'autre part, Harold Nicolson, l'auteur de Byron, The last Journey, lui confia le livre de Tom Moore sur Byron annoté par le meilleur ami de celui-ci: Hobhouse. Lord Landsdowne lui prêta la correspondance de Byron et de Miss Elphinstone; il eut à sa disposition les dossiers de la maison d'édition Murray. Enfin, il bénéficia des conseils de Lord Ernle qui avait publié la correspondance de Byron¹⁷. "Rarement", écrit Maurois dans ses Mémoires, "biographe eut à sa disposition autant de documents inédits"¹⁸.

Maurois ne négligea pas non plus les biographies et les ouvrages critiques publiés sur Byron et à la fin de son livre, il donne une abondante bibliographie des sources utilisées. Il profita aussi du nombre impressionnant de nouveaux matériaux révélés pendant la décennie entre 1920 et 1930. 1921 vit la publication de l'Astarte de Lord Lovelace,

16 André Maurois, Mémoires, op. cit., p. 201.

17 Voir Mémoires, pp. 201 et 202 et Préface à Don Juan ou la Vie de Byron, Paris, Bernard Grasset, 1952, pp. 10-11.

18 André Maurois, Mémoires, op. cit., p. 201.

1922 celle de la correspondance du poète avec les lettres à Lady Melbourne, Hobhouse et Kinnaird.

Les livres d'Ethel Colburn Mayne et d'Harold Nicolson sur Byron parurent l'année du centenaire en 1924. Il y eut ensuite le livre de John Drinkwater The Pilgrim of Eternity en 1925 et, à la fin de la décennie, l'essai de Charles Du Bos sur Byron organisé autour du thème central de la fatalité ainsi que La vie de Lady Byron d'Ethel Colburn Mayne dans laquelle on peut retrouver une grande quantité de lettres inédites et d'autres documents de la collection Lovelace. Les matériaux à la disposition du biographe presque tous intéressants sont si nombreux que sa tâche n'est plus de deviner ce qui n'est pas révélé mais de disposer les révélations dans la meilleure perspective possible. C'est dans cette optique que la vie de Byron écrite par André Maurois doit être jugée.

L'oeuvre de Byron est si étroitement mêlée à sa vie que toute biographie qui se veut autrement qu'anecdotique suppose la recherche du lien entre la personnalité et sa création. L'oeuvre est en effet, pour un écrivain tel que Byron, comme le dit Jean Starobinski "une manière de s'anticiper". Comment Maurois l'a-t-il utilisée¹⁹?

Le but de Maurois n'était pas de travailler comme critique littéraire:

¹⁹ Jean Starobinski, La relation critique, Paris, Gallimard, 1970, p. 280.

Une vie de Byron n'est pas une étude critique sur la valeur poétique ou sur l'influence littéraire de Byron. J'ai indiqué le sujet, je ne l'ai pas traité²⁰.

Il ne pouvait que souscrire à l'affirmation de Charles Du Bos:

A l'oeuvre de Byron nous ne demanderons que d'éclairer son être même, et nous n'y perdrons rien, bien au contraire, car le chef-d'oeuvre de Byron, - chef-d'oeuvre en dépit de ce que parfois l'on soutient, bien plus naturel qu'obtenu, - c'est assurément Byron lui-même²¹.

Leslie Marchand, dans sa préface à sa vie de Byron, a justifié le recours à l'oeuvre de Byron pour y chercher des éléments autobiographiques:

I think the facts of Byron's life which have recently come to light will tend to confirm the view that he was in his poetry even more autobiographical than he has been supposed - that the moods, though not all the literal account of adventures, of *Childe Harold* and of *Manfred*, as of *Beppo* and *Don Juan*, were all his at one time or another. The great mistake has been not to recognize that Byron was speaking in sober earnest when he wrote: 'All convulsions end with me in rhyme.'²²

Maurois va donc s'attacher à retrouver la personnalité du poète dans ses créations. Il fait ainsi débiter le mythe byronien à l'époque des deux premiers chants de Childe-Harold:

La sombre histoire de son héros était la sienne. Ne savait-on pas que, comme Childe-Harold, il revenait de Grèce ou

20 André Maurois, Préface à Byron, Oeuvres Complètes, vol. 6, Paris, Fayard, 1951, p. 101.

21 Charles Du Bos, Byron et le besoin de la fatalité, Paris, Buchet-Chastel, 1957, p. 15.

22 Leslie A. Marchand, Byron, New York, Knopf, 1957, vol. I, pp. X-XI.

Turquie? On lui attribuait l'incessante tristesse, la solitude, les malheurs du Childe²³.

Il nous met cependant en garde contre la tendance qui nous porterait à identifier Byron à Childe-Harold:

Il arrive qu'un auteur soit formé par son oeuvre et en devienne en quelque sorte l'esclave. Pour Byron l'humeur Childe-Harold a existé, mais a été une humeur passagère. Or le public, lui, n'accepte pas que son auteur favori ne ressemble pas à l'oeuvre; il exerce une pression énergique et douce pour faire entrer l'auteur dans le moule du personnage; quand le personnage est séduisant, quand il paraît plaire, quand il attire les femmes, l'auteur se laisse faire. Au biographe de faire attention et d'expliquer moins Childe-Harold par Byron que Byron par Childe-Harold²⁴.

Byron, en réalité timide et réservé, adopte pour le public sa pose caractéristique:

Immobile, tandis que les autres dansaient, il semblait, dans l'embrasure des portes dorées, tout semblable à son héros debout à l'avant d'un bateau, les yeux fixés au loin sur les vagues²⁵.

Il est à noter que Maurois n'émet aucun jugement sur le poème. Ce qui l'intéresse avant tout c'est le parti qu'il peut tirer de l'événement littéraire que constitue la parution de Childe-Harold. A propos du Corsaire, Maurois nous définit le héros byronien type, "farouche, solitaire, bizarre, animé par une fatalité interne, ouragan déchaîné sur le monde "comme le simoun". On ne sait d'où il vient et où il va. Il est drapé

23 Don Juan ou la vie de Byron, Paris, Bernard Grasset, 1952, p. 153.

24 Aspects de la biographie, Paris, Au Sans Pareil, 1928, p. 86.

25 Don Juan ou la vie de Byron, op. cit., p. 145.

dans un mystère. Toujours il y a dans son passé un crime qui ne nous est pas révélé"²⁶. Maurois a lu le livre d'Edmond Estève, Byron et le Romantisme français et il en cite un extrait pour corroborer sa définition du héros byronien:

Il n'y a pour lui ni repentir, ni pénitence, ni expiation; ce qui est fait ne peut se défaire; on n'efface pas l'ineffaçable; il ne trouvera la paix que dans le tombeau. C'est le plus souvent un renégat ou un athée; il ne désire pas le Paradis, mais le repos. Pour se distraire de lui-même, il se jette dans l'action, dans la lutte; corsaire ou brigant, il déclare la guerre à la société; il poursuit les émotions violentes. Dût-il y périr, il veut à tout prix échapper à l'ennui de la vie²⁷.

Maurois fait la distinction entre Byron et le héros byronien:

Entre Byron et le héros byronien les ressemblances étaient évidentes: haute naissance, âme tendre et passionnée dans l'adolescence, désappointement, fureur, désespoir. Mais le héros byronien vivait les drames que Byron rêvait. Conrad était homme d'action, chef des pirates; Byron qui regrettait son indolence n'agissait pas. Conrad était fort; Byron boiteux; Conrad basané, Byron pâle. Le rire de Conrad était un ricanement "qui soulevait à la fois la rage et la terreur"; le rire de Byron était gai et charmant. Il y avait de l'enfant en Byron. Il avait du bon sens et de l'humour. Pendant ses accès de colère, il devenait Conrad pour un instant, mais dans l'ordinaire de la vie, Byron et le héros byronien, peu faits pour s'entendre, formaient l'un pour l'autre une société dangereuse. Byron, malgré lui, prêtait à des hommes qu'il eût voulu forts, beaucoup de sa faiblesse; le héros byronien devenait pour Byron un modèle théâtral et faux qu'il se croyait obligé d'imiter²⁸.

26 Ibid., p. 191.

27 Edmond Estève, Byron et le Romantisme français, Paris, Boivin, 1900, pp. 18-19. Cité par Maurois dans Don Juan ou la vie de Byron, op. cit., p. 191.

28 Don Juan ou la vie de Byron, op. cit., p. 191.

Lara, par contre, représente pour Maurois le héros byronien "pur": "caractère généreux, cœur fait pour l'amour et flétri dès l'enfance, goût des illusions de la jeunesse et connaissance trop claire de leur folie"²⁹.

Pour montrer le sentiment du péché ancré chez Byron et pour traiter le thème de l'inceste, Maurois fait largement appel aux œuvres du poète. Dans le Giaour, Maurois isole les vers suivants:

Leïla! Chacune de mes pensées n'était qu'à toi!
 Toi, mon bien, mon crime, ma richesse, mon malheur,
 Mon seul espoir en haut - et mon tout ici-bas.
 La terre ne contient aucune femme comme toi.
 Ou, du moins, c'est en vain pour moi...
 Il est trop tard - tu étais, tu es.
 La chère folie de mon cœur!

30

Il ne fait aucun doute qu'ici Maurois identifie Leïla à Augusta. La Fiancée d'Abydos, "histoire d'inceste, thème imprudent" est un autre exemple qu'il donne de l'incapacité de Byron "d'empêcher son génie de rôder autour de tels sujets"³¹.

Maurois traduit les interrogations des Esprits de la Terre, de l'Océan, des Montagnes et de la Lumière dans la première scène de Manfred:

"Que nous veux-tu, Enfant de la Terre, demandent les Esprits.--
 L'oubli. -- De quoi? -- De ce qui est en moi..."

Qu'y a-t-il en Manfred? Maurois le devine:

29 Ibid., p. 199.

30 Le Giaour, vers 1181 à 1191. Cités par Maurois dans Don Juan ou la vie de Byron, op. cit., p. 178.

31 Don Juan ou la vie de Byron, op. cit., p. 186.

Le regret d'une femme, Astarté, qu'il a perdue et à laquelle il voudrait être réuni; le désir d'être vengé d'une autre femme qui n'est point nommée.

Pour Maurois, "les allusions sont claires et les symboles transparents": Manfred est Byron, Astarté est Augusta et la femme qui n'est point nommée est Annabella³².

Byron, depuis son enfance, selon Maurois, était obsédé par le thème de la prédestination:

Caïn était un effort pour transposer sous forme de drame sa protestation passionnée contre l'existence du mal dans une création divine³³.

Maurois cite le dialogue entre Lucifer et Adah, la soeur de Caïn qui est en même temps sa femme. Lucifer explique avec pitié à Adah comment, dans les siècles à venir, l'humanité découvrira quelque chose de criminel dans des relations si parfaitement naturelles:

Le péché dont je parle n'est pas mon oeuvre,
Et ne peut être un péché en vous -- quoi qu'il
En puisse sembler à ceux qui vous remplaceront en
Mortalité³⁴.

Caïn représente l'attitude du Byron calviniste et fataliste:

Ce que je suis, je le suis; je ne l'ai pas demandé
La vie, je ne me suis pas fait moi-même...

Maurois ajoute le commentaire suivant:

32 Ibid., p. 276.

33 Ibid., p. 334.

34 Ibid., p. 335.

C'était le cri de Byron lui-même, marqué, croyait-il, du signe de Caïn et condamné comme lui à errer sur la Terre³⁵.

Edmond Estève, dans Byron et le Romantisme français, analyse très clairement la relation entre Byron et Caïn:

Les griefs qu'il articule par la bouche de Caïn ne sont pas nouveaux, mais, à la passion qu'il y met, on sent qu'il y a entre Dieu et lui une querelle personnelle ... Toute la sympathie de Byron va à l'éternel patron des révoltés, à l'esprit superbe qui le premier a osé se rebeller contre la toute puissance³⁶.

Maurois explique la vision de la nature de Byron. Il nous fait remarquer que, pendant son séjour sur le lac de Genève, Byron subit l'influence de Shelley:

Il lui administra "des doses de Wordsworth". Byron avait toujours refusé de lire Wordsworth. Mais dans le décor apaisé et conquis par la douceur du lac, il prit goût à une poésie où il retrouvait l'amour panthéistique qu'était la religion de Shelley. Sous cette double influence, des thèmes, pour lui nouveaux, apparaissaient alors ... Au bord de ces eaux paisibles, regardant ces montagnes si belles, Harold lui-même croyait trouver la paix. Solitude et nature, c'était peut-être le secret d'un bonheur qu'il avait jusqu'alors jugé impossible³⁷.

Maurois note que le calme métaphysique que Byron croit ressentir au spectacle des montagnes et du reflet des étoiles sur l'eau n'est qu'une illusion:

"Oublier son identité, se perdre dans la Beauté du Tout", était-ce possible pour le Grand Egoïste³⁸?

35 Ibid., p. 335.

36 Edmond Estève, op. cit., pp. 8 et 10.

37 Don Juan ou la vie de Byron, op. cit., p. 266.

38 Ibid., p. 267.

Peut-être Maurois aurait-il dû observer que les descriptions les plus vigoureuses des Alpes ne se trouvent pas dans le troisième chant de Childe-Harold mais dans Manfred.

Le quatrième chant de Childe-Harold n'est pas aux yeux de Maurois aussi poétique que le troisième. Il possède cependant de "grandes beautés": "une description enchanteresse de Venise, un rappel ému de l'Angleterre, des strophes profondes et mélancoliques sur la subjectivité de l'amour"³⁹.

Maurois cite les strophes 121 et 122 du poème:

O! Amour tu n'es pas un habitant de la terre -
Séraphin invisible, nous voulons croire en toi ...
Mais jamais l'oeil nu n'a vu
Ta Forme, ni ne la verra ...

40

Il cite aussi la strophe 137:

Mais j'ai vécu, et pas vécu en vain
Mon esprit peut perdre sa force, mon sang son feu,
Mon corps lui-même périr dans la douleur;
Mais il y a en moi quelque chose qui fatiguera
La torture et le Temps, et respirera encore quand
j'expirerai;
Quelque chose d'étranger à la terre, et à quoi ils
ne pensent pas,
Comme le souvenir du son d'une lyre muette
Pénétrera dans leurs esprits adoucis, et émouvra
Dans des cœurs, maintenant durs comme la pierre, le
tardif remords de l'amour.

39 Ibid., p. 296.

40 Ibid., p. 296.

Cette strophe est pour lui "prométhéenne, prophétique et justement orgueilleuse". Devant "la pauvreté des choses humaines" il ne reste qu'à "chercher dans la nature le bonheur que la société rend impossible".

Maurois donne ici une traduction de la description de la mer que l'on trouve à la fin du quatrième chant de Childe-Harold.

Et je t'ai aimé, Océan! Et la joie
De mes jeux d'enfant était d'être porté sur ta poitrine,
Comme ton écume, en avant: depuis l'enfance
J'ai joué avec tes vagues - et pour moi
Elles ont été un délice ...

41

La pensée politique de Byron se révèle dans ses poèmes. Ainsi avec le Corsaire plus encore qu'après Childe-Harold, Byron devenait "le poète de tous les révoltés, de tous ceux qui en Europe désespéraient de la liberté politique ou sentimentale"⁴².

Pour montrer les sentiments de Byron à l'égard de l'Angleterre, Maurois cite un extrait de Beppo:

Angleterre! malgré vos défauts je vous aime
Je l'ai dit à Calais, et ne le renie pas;
J'aime la liberté, pour tous et pour moi-même;
J'aime le Parlement et j'aime ses débats;
J'accepte les impôts, quand ils sont raisonnables;
J'aime un feu de charbon, quand il n'est pas trop cher;
J'aime aussi le climat, - quand il est supportable,
C'est à dire environ deux jours tous les hivers...

43

41 Ibid., pp. 296-297.

42 Ibid., p. 195.

43 Ibid., pp. 297-298. Il s'agit des strophes 47 et 48 de Beppo.

Ce ton de "bonne humeur" et de "cynisme" Alfred De Musset devait l'apprendre de Byron, "comme Byron l'avait appris des Italiens" nous dit Maurois⁴⁴.

Maurois voit le couronnement de l'oeuvre de Byron en Don Juan:

In Childe Harold, in Lara, in Manfred, Byron projects a romantic, extreme Byron, such as indeed he was in brief moments of violent passion. It is only at the Don Juan period that he reveals in his poetry the original and cheerful Byron whom his friends knew and loved⁴⁵.

Il indique le changement d'attitude de Byron avec Don Juan:

"Manfred avait été la dernière explosion de révolte, le dernier cri de douleur de l'individu vaincu par l'univers". Avec Don Juan, Byron retrouvait la forme naturelle de sa pensée, "un mélange de Voltaire et de l'Ecclésiaste"⁴⁶.

Maurois dresse un parallèle entre Byron et Voltaire:

Naturellement Byron demeurait plus complexe et plus sensible que Voltaire. La philosophie théorique était, comme celle de Voltaire, un rationalisme déiste, mais Voltaire n'était tourmenté ni par les souvenirs d'une enfance calviniste, ni par le conflit d'un tempérament sensuel et d'une âme naturellement religieuse⁴⁷.

L'équilibre précaire entre le rire et le désespoir dans Don Juan est un témoignage de la recherche de la raison. Maurois nous fait observer que le poème est un masque pour "une philosophie amère et forte

44 Ibid., p. 298.

45 André Maurois, Introduction, The Letters of Lord Byron, selected and edited by R.G. Howarth, London, J.M. Dent, 1933, p. VII.

46 Don Juan ou la vie de Byron, op. cit., p. 304.

47 Ibid., p. 305.

sous une gaieté légère et des rimes un peu folles"⁴⁸.

Victor Hugo proteste contre l'identification de Voltaire et de Byron:

On a prétendu que l'auteur de Don Juan appartenait par un côté de son esprit à l'école de l'auteur de Candide. Erreur - Il y a une étrange différence entre le rire de Byron et le rire de Voltaire: Voltaire n'avait pas souffert⁴⁹.

Le point de vue de Victor Hugo est particulièrement intéressant si l'on considère la tentative de Maurois de voir le Candide de Voltaire en Don Juan.

André Maurois rapproche la nouvelle sagesse dont fait preuve Byron dans Don Juan de celle de Shakespeare:

Shakespeare, lui aussi, avait découvert en vivant que tous les désirs des hommes, amour, ambition, ne sont qu'illusions. Le Prospero de la Tempête sait que la vie est un songe. Pourtant il garde le goût et le respect des amours des jeunes gens. Byron, bien qu'il se crût guéri de toutes les illusions continuait à penser que celles de la jeunesse sont belles et nécessaires⁵⁰.

Maurois est, à ma connaissance, le seul biographe à avoir noté la nature shakespearienne de Byron. Il fait remarquer qu'en 1813-1814 Byron "vivait" Shakespeare:

Le Roi Lear, Hamlet, Macbeth ... Il passait ses soirées à voir du Shakespeare. Il le savait par coeur. Il le vivait.

48 Ibid., p. 305.

49 Victor Hugo, "Sur Georges Gordon, Lord Byron", dans La Muse Française, juin 1824. Cité par Georges Roth dans La Couronne poétique de Byron, Paris, Les Presses Françaises, 1924, pp. 26-27.

50 Don Juan ou la vie de Byron, op. cit., p. 306.

Très souvent il écrivait son journal sur le ton brusque du Prince de Danemark. En cet hiver de 1814, la vie elle même était shakespearienne⁵¹.

Pour Maurois, le sujet véritable de Don Juan était celui de Gulliver, celui de Candide: "une satire des élites européennes"⁵².

Byron attaque la guerre, il se moque de la gloire militaire, raille Wellington:

Cette poésie "moderne", nous dit Maurois, devait aller au coeur de tous ceux qui s'étaient battus, de tous ceux qui avaient souffert de l'égoïsme de leurs maîtres⁵³.

Edmond Estève, dans son Byron et le Romantisme français, justifie le recours à l'oeuvre pour connaître Byron lui-même:

Les personnages qu'il met en scène ne sont d'ailleurs que lui-même, envisagé à des moments successifs de son existence, ou vu sous un aspect différent ... Caïn, c'est sa sensibilité exaspérée par le spectacle du mal et l'horreur de la mort; Lucifer, sa raison altière et sarcastique; Manfred, sa pensée avide de connaître et sa conscience hantée par les remords du passé. Conrad et Lara expriment son besoin d'action et son ambition de supériorité et de commandement. Le Giaour représente le côté violent et passionné de sa nature; Don Juan, ses instincts voluptueux et sensuels. Ces empreintes superposées dans la mémoire se fondent en un type unique, où l'on n'est que trop porté à reconnaître l'auteur⁵⁴.

Il nous met cependant en garde contre la tendance à identifier Byron à ses héros:

51 Ibid., p. 196. Maurois fait allusion aux commentaires de Byron sur la défaite de Napoléon (voir à ce sujet le journal de Byron en date du samedi 9 avril 1814).

52 Ibid., p. 361.

53 Ibid., p. 363.

54 Edmond Estève, Byron et le Romantisme français, op. cit., pp. 16-17.

Dans ce portrait idéalisé, on ne distingue pas bien les traits réels de ceux que la fantaisie a déprimés ou ajoutés. Byron a fait ses héros à sa ressemblance, et ceux-ci le lui ont rendu⁵⁵.

Maurois, lui aussi, a vu le danger d'écrire la biographie de Byron avec les aventures de ses héros:

Il serait aussi dangereux de vouloir juger Byron à travers ses œuvres que de prêter à un grand comédien les caractères des personnages successifs qu'il interprète. Est-il Lucifer? Est-il Manfred? Est-il Don Juan? Demandez alors: Est-il Hamlet? Est-il Macbeth? Est-il Roméo? La vérité est à la fois bien plus obscure et bien plus simple: il est lord Byron, un grand auteur tragique⁵⁶.

Il n'en reste pas moins que la liaison constante entre la vie personnelle de Byron et sa poésie a permis à André Maurois de donner aux œuvres leur place dans la vie du poète ce qu'il n'avait pas fait dans Ariel. Il a réussi ce faisant à indiquer les multiples facettes de Byron: il y avait plusieurs véritables Byron, il y avait aussi plusieurs masques. Quelque part au milieu se situe l'homme immuable et c'est la tâche du biographe que de nous le faire découvrir.

Si l'on veut connaître l'homme Byron, les lettres de celui-ci sont d'une valeur documentaire bien supérieure à celle de la poésie. Dans sa préface à une édition des lettres de Lord Byron, Maurois insiste sur l'importance de la correspondance par rapport à la poésie pour atteindre l'essence de l'homme Byron:

55 Ibid., p. 17.

56 André Maurois, "A propos du Caïn de Lord Byron", Europe, vol. IV, n° 14, 15 février 1924, p. 239.

Le lecteur dont la connaissance de Byron se limite à sa poésie a une image incomplète et fautive de l'homme ... Le lecteur de ses lettres entre en contact plus profondément et plus constamment avec lui⁵⁷.

Il y a selon Maurois trois types d'épistoliers:

Ceux qui utilisent les lettres pour exposer leurs idées; ceux qui, n'ayant que peu de faits à relater, se tournent vers un compte rendu merveilleux des incidents les plus anodins d'une vie plutôt monotone, et ornent tout événement du prestige de la forme; ceux, enfin, qui écrivent parce qu'ils ne peuvent faire autrement, et qui se projettent tout entiers, enflammés et vivants, dans leur correspondance⁵⁸.

Taine appartient à la première catégorie, Madame de Sévigné à la deuxième et Byron à la troisième car il ne cherche pas, dans ses lettres, à produire un effet littéraire:

Il écrit pour informer, pour exprimer des sentiments précis et définis; et il le fait avec une exactitude directe qui est à la fois une absence de tout art et la perfection de l'art⁵⁹.

Byron, pour Maurois, est un épistolier remarquable et ses lettres présentent, par leur élégance et surtout par leur spontanéité, un document du premier ordre:

Les lettres, nonchalamment écrites, vives et cyniques, ardentes, combatives nous apparaissent comme une admirable autobiographie, celle du plus humain des hommes⁶⁰.

57 André Maurois, Introduction, The Letters of Lord Byron, op. cit., p. VII.

58 Ibid., p. XI.

59 Ibid., p. XII.

60 André Maurois, dans le Tombeau de Byron, Hommage des Lettres Françaises, Paris, 1924, p. 83.

Maurois utilise abondamment les lettres de Byron dont il cite des extraits et dont il se sert comme documents pour son récit. C'est ainsi que nous trouvons des lettres de Byron à sa mère, la "douairière" comme il l'appelle, son avoué Hanson, sa demi-soeur Augusta.

C'est surtout la correspondance de Byron avec les femmes qu'il a aimées, Caroline Lamb, Lady Frances Webster, Lady Oxford et Annabella Milbanke, qui retient l'attention de Maurois.

La confidente de Byron, c'est Lady Melbourne que Maurois considère comme "la plus remarquable des correspondants de Byron"⁶¹. Puis, Maurois utilise la correspondance de Byron avec le groupe de Venise c'est-à-dire avec Teresa Guiccioli et le consul britannique Hoppner.

Enfin, le dernier groupe des correspondants de Byron est celui composé de ceux qui participent à l'aventure grecque: le prince Mavrocordatos et le colonel Stanhope.

Maurois réussit grâce aux lettres à restituer de façon beaucoup plus exacte que tous les témoignages laissés par les contemporains le charme et l'esprit de la conversation de Byron. Il nous expose les facettes multiples d'un romantique jouissant d'un solide bon sens qui le ramène sur terre vers la reconnaissance honnête de ses limites.

Le cynisme sain et teinté d'humour dont fait preuve Byron ainsi que sa bienveillance envers la fragilité humaine est constant. Les lettres de Byron sont remplies de réflexions épigrammatiques que Maurois apprécie.

⁶¹ André Maurois, Introduction, The Letters of Lord Byron, op. cit., p. X.

Maurois a rendu leur juste place aux journaux en prose qui constituent un excellent supplément aux lettres comme exposition presque totale d'une personnalité vraiment unique. Dans Aspects de la biographie, Maurois indique l'intérêt qu'il a pris aux journaux de Byron et en particulier au journal de Ravenne:

Je me souviens de ma surprise quand je lus pour la première fois le journal de Byron, à Ravenne. Là je tenais enfin ce qu'aucun biographe ne m'avait fait voir, Byron devant son feu ... Je donnerais volontiers la vie de Byron par Moore et Elze, et Edgcumbe, et tous les autres, et même Trelawny, pour ces quelques pages de journal⁶².

Le journal de Byron à son retour d'Orient est pour Maurois "un chef-d'oeuvre" par "le contact, total admirable, de l'esprit de Byron avec le réel" et "la poésie abrupte des raccourcis":

Là il réalisait à chaque ligne ce qui, dans Childe-Harold, n'avait été que le miracle de quelques strophes: se saisir lui-même tout entier. Son égotisme, "son égotisme maudit", faisait que le choc des pensées continuait sur la page, aussi violent, aussi vrai que dans l'esprit. La vie n'était plus qu'un long dialogue de Byron avec Byron⁶³.

Parmi les autres sources directes de Maurois on peut relever aussi les Conversations de Lord Byron rapportées par Lady Blessington et le journal de Lady Byron. Une grande partie du chapitre XXXIII de la biographie est écrite à l'aide des Conversations de Lord Byron rapportées par Lady Blessington car Maurois pensait que le livre de Lady Blessington

62 Aspects de la biographie, op. cit., pp. 40-41.

63 Don Juan ou la vie de Byron, op. cit., p. 187.

était "un des livres les plus vivants et les plus vrais que l'on eût composés sur Byron. Elle l'avait admirablement compris, dans toute sa complexité"⁶⁴.

Le chapitre XXIII est écrit à l'aide du journal de Lady Byron. Ce chapitre relate les premières semaines du mariage de Byron et le journal de Lady Byron est un document extrêmement précieux pour Maurois car "c'est un texte émouvant qui rend un son de vérité"⁶⁵.

Maurois en cite de nombreux extraits ceux surtout qui concernent l'attitude religieuse et les croyances de Byron. Malheureusement, il n'indique pas ses références parce que dit-il "le document est inédit"⁶⁶, ce qui est gênant car on ne sait pas toujours s'il s'agit de conjectures de la part du biographe ou de citations du journal de Lady Byron.

Les documents de première main sont souvent contradictoires car Byron présente de multiples visages. Ainsi le Byron de la correspondance avec Lady Melbourne est un cynique alors que celui des conversations avec Lady Blessington est presque sentimental. Leslie A. Marchand, dans son introduction à l'édition des lettres et des journaux de Byron, nous a fait remarquer que celui-ci "se modelait facilement sur ses correspondants, car il était accordé par sa sensibilité à leurs intérêts et à leurs

64 Ibid., p. 359. Voir Lady Blessington, Conversations of Lord Byron, ed. by Ernest J. Lovell Jr., Princeton, Princeton University Press, 1969.

65 Ibid., p. 221, note 1.

66 Ibid., p. 429.

personnalités"⁶⁷.

Tous ces documents personnels que Maurois utilise à profusion sont extrêmement précieux mais il faut les confronter les uns aux autres si l'on veut obtenir une image complète du poète. Cette confrontation ne peut être opérée que par un biographe de talent qui possède un sens aigu des valeurs biographiques. Il s'agit en effet de choisir parmi les nombreuses sources d'information celles qui révèlent le mieux la nature de Byron. Il faut aussi ne pas submerger la personnalité du poète avec une foule de détails inutiles. Comment Maurois y-est-il parvenu?

La technique de Maurois semble s'être affirmée dans La Vie de Byron. Sa préface montre la solidité de sa documentation et à la fin de son livre il énumère chapitre par chapitre les sources consultées sans cependant donner au bas de chaque page les références des passages cités pour ne pas, nous dit-il, irriter "les lecteurs véritables, ceux qui cherchent dans un livre une émotion ou un sujet de réflexion"⁶⁸.

On avait reproché à Maurois à propos de ses biographies de Shelley et de Disraëli de n'avoir pas suivi un ordre chronologique exact. Dans Don Juan ou la vie de Byron les dates sont mentionnées aussi souvent que possible et il y a même à la fin du livre une chronologie extrêmement détaillée commençant en 1643, date à laquelle Sir John Byron est créé premier Lord Byron par Charles I^{er}, et finissant en 1909 à la mort de

67 Leslie A. Marchand, Introduction, Byron's Letters and Journals, London, John Murray, 1973, p. 3.

68 André Maurois, Don Juan ou la vie de Byron, op. cit., p. 421.

Ralph, deuxième comte de Lovelace, petit-fils de Byron⁶⁹.

D'autre part, Maurois consacre les premières pages de sa biographie aux ancêtres de Byron pour montrer quel rôle pouvait avoir son hérité dans la formation de son génie. Il explique d'ailleurs les raisons qui l'ont poussé à agir ainsi:

What matters is not what happened to Admiral Byron, or to the wicked Lord, or to Captain Jack Byron, but whatever Byron inherited from them, and also what he could know of them, and the extent to which his own actions were influenced by such memories and precedents⁷⁰.

Comment Maurois a-t-il articulé sa biographie? De prime abord, cette vie de Byron dont la rapidité semble assez confuse s'oriente autour de quatre dates importantes: 1798, date où Byron devient lord; 1812 point de départ de sa gloire littéraire; 1816 date de son exil définitif; 1823 date de son embarquement pour la Grèce. Maurois ne retient que 1812 et 1816 et divise la vie de Byron en trois périodes: la jeunesse de Byron jusqu'à son retour d'Orient qui correspond à la première partie de la biographie, les années de gloire de 1812 à 1816 jusqu'à l'exil qui correspondent à la deuxième partie, l'exil après 1816 qui occupe la troisième partie.

Maurois est parfaitement justifié en adoptant cette présentation. 1812 représente en effet pour Byron le choix de la littérature. Dans

69 Ibid., pp. 415-420.

70 André Maurois "The Ethics of Biography" dans Biography as an art, ed. by James L. Clifford, New York, Oxford University Press, 1962, p. 164.

son chapitre intitulé "Annus Mirabilis", Maurois montre que le succès de Childe-Harold marque le début de la carrière littéraire de Byron mais il est surtout intéressé par les conséquences biographiques du choix de Byron. 1816 représente aussi une articulation logique car c'est sans doute le centre de gravité de l'existence de Byron, la rupture totale avec l'Angleterre et avec son mode de vie. On assiste à une métamorphose psychologique du poète.

Maurois respecte les principes énoncés dans Aspects de la biographie selon lesquels le déroulement de la biographie doit être progressif⁷¹. Il donne ainsi à son récit une construction dramatique en prenant bien soin de marquer les péripéties et le dénouement de la vie de Byron. Le lecteur de sa biographie sait à l'avance le dénouement final, c'est-à-dire la mort de Byron à Missolonghi, tout l'art du biographe consiste alors à en démontrer le caractère inéluctable.

Le destin de Byron revêt un aspect tragique que Maurois souligne dans sa biographie: Byron ne peut échapper au malheur, son destin est en quelque sorte scellé. Ainsi Maurois nous rapporte les pensées de Byron, après la mort de son grand ami de Cambridge, Lang, qui s'était noyé dans un naufrage:

Les tombes jouaient un rôle étrangement précoce dans cette vie d'adolescent. Ce n'était plus maintenant sur celle de l'inconnu Peachey qu'il allait rêver, mais sur celle de Boatswain le chien, c'est à dire sur la sienne, sur celle de ses amis

71 Voir Aspects de la Biographie, op. cit., p. 58.

disparus et sur celle invisible, de ses amours d'enfance. La vie était ainsi, les Byron étaient voués au malheur, il fallait donc défier le Destin⁷².

A son retour après deux ans de voyages et d'aventures, Byron apprend coup sur coup la mort de sa mère et de son ami Matthews qui s'était noyé dans la Cam. "Quel retour! sa mère, le plus brillant de ses amis ... L'adversaire invisible frappait vite et fort" commente Maurois⁷³.

La scène des funérailles de Byron en Grèce est particulièrement soignée par Maurois qui réussit à y conférer une grandeur poétique en éveillant l'émotion du lecteur. C'est l'apaisement que l'on retrouve à la fin de chaque tragédie:

Un silence prodigieux s'étendit sur la ville. La pluie était si violente que l'on remit les funérailles solennelles au jour suivant. Le 22 avril, le cercueil (un cercueil de soldat, en bois rude) fut transporté jusqu'à l'église. Sur le cercueil était jeté un manteau noir; sur le manteau, une épée et une couronne de lauriers. La misère du décor, la tristesse des soldats à l'aspect barbare qui remplissaient l'église, tout contribuait, dit Gomba, à former une scène plus émouvante qu'aucune de celles qu'on eût jamais vues autour de la tombe d'un grand homme⁷⁴.

Maurois est à la recherche de l'unité de la vie de Byron. Dans Aspects de la biographie il fait remarquer:

Un romancier se fût bien gardé de construire une vie aussi chargée d'incidents que celle de Byron. Pourtant elle aussi doit avoir son unité secrète; il conviendrait de la trouver⁷⁵.

72 Don Juan ou la vie de Byron, p. 101.

73 Ibid., p. 131.

74 Ibid., p. 399.

75 Aspects de la biographie, op. cit., p. 52.

Cette unité secrète pour Maurois, c'est le calvinisme latent de Byron, c'est aussi le lien qui le rattachait à la société anglaise qui l'avait mis hors la loi.

Maurois possède un très rare talent pour la narration, la trame de son récit est à la fois serrée et sans à coups. La biographie se lit presque comme un roman pourtant les connaissances derrière chaque affirmation sont évidentes. Maurois réussit à merveille à dissimuler son érudition et à trouver pour chaque épisode l'enchaînement qui convient. Il imprime un rythme à sa biographie en y introduisant des "thèmes" familiers selon le procédé déjà utilisé dans ses vies de Shelley et de Disraëli. On trouve ainsi le thème de Newstead, cette abbaye gothique où Byron revient sans cesse après chaque aventure, et le thème de l'Orient où Byron se rend à deux reprises et où il finit par réaliser son rêve d'action. Maurois essaye de disposer ses matériaux avec un art consommé de la mise en scène. Le début de sa biographie, par exemple, est extrêmement habile:

Dans la magnifique forêt de Sherwood, près de Nottingham, quelques moines en robe noire, chanoines réguliers de Saint-Augustin, vinrent errer parmi les chênes. Le roi Henry II d'Angleterre, menacé d'excommunication pour le meurtre de Thomas Beckett, avait promis au pape de faire pénitence et de doter des monastères. Un site fut choisi dans un vallon près d'une source et d'un étang. Les arbres tombèrent pour la gloire de Dieu et le salut de l'âme du roi. Une grande étendue de terrain fut défrichée. Les pierres grises dessinèrent des ogives, des rosaces, un cloître petit, mais gracieux. Le charme d'un paysage d'eaux et de forêts tempérait la sévérité monastique. L'abbaye avait été dédiée à la Vierge et avait reçu le nom de Newstead, le nouveau lieu, Sancta Maria Novi Loci⁷⁶.

76 Don Juan ou la vie de Byron, op. cit., p. 21.

On ne saurait trouver de meilleur prélude que la fondation de l'abbaye de Newstead qui devait être le domaine de la famille de Byron.

Pour apprécier la manière dont Maurois conduit son récit il est particulièrement significatif de comparer son compte-rendu de l'enterrement de Byron à ceux de Charles Du Bos et d'Ethel Colburn Mayne. Voici l'épisode tel que raconté par Maurois:

Le cortège funèbre prit donc la route de Nottingham. De la fenêtre d'une petite maison des faubourgs deux femmes, Claire Clairmont et Mary Shelley, le regardèrent passer. Plus loin, une voiture qui sortait d'un parc et dans laquelle était couchée une femme malade dut s'arrêter. Le mari de la convalescente, qui précédait à cheval la voiture, demanda qui l'on enterrait. Les hommes du cortège lui répondirent "Lord Byron". Il se garda de le dire à sa femme, qui était Caroline Lamb⁷⁷.

Et maintenant le même épisode sous la plume de Charles Du Bos:

Le 12 juillet 1824, convalescente de la fièvre de deux mois que lui avait valu l'annonce de la mort de lord Byron, lady Caroline Lamb faisait sa première sortie en voiture ouverte. Son mari la précédait à cheval, et il rencontra, passant devant la grille de la propriété, une procession funéraire. "De qui est-ce l'enterrement?" demanda-t-il. On lui répondit: "L'enterrement de lord Byron". Les deux équipages se croisèrent. On ne peut que reprendre le mot de la Quarterly à propos de l'attitude de Byron le jour de l'enterrement de sa mère: Shakespeare lui-même n'aurait pu concevoir les circonstances dans lesquelles une dernière fois se croisèrent ces deux fatalités⁷⁸.

Voyons le Byron de E. Colburn Mayne qui a vraisemblablement inspiré Maurois:

77 Ibid., pp. 402-403.

78 Charles Du Bos, Byron et le besoin de la fatalité, Paris, Buchet et Chastel, 1957, p. 99.

Passing up Highgate Hill, on the way to Nottingham, it passed a modest house in the windows of which stood Jane Williams and Mary Shelley. Outside the gate of Brompton Park came that unbelievable meeting with Caroline Lamb. The meeting which had made her story immortal. If Byron could have known of it, what a wonder it would have made for his imagination⁷⁹!

Du Bos entre en matière avec un compte-rendu détaillé des circonstances: la date, l'état de santé de Caroline Lamb: elle est convalescente, sa maladie a duré deux mois et a été causée par la nouvelle de la mort de Byron. Puis vient le récit. Enfin Du Bos ajoute un commentaire utilisant à cette fin les remarques de quelqu'un d'autre sur un événement semblable. Ces remarques de la Quarterly l'avaient impressionné car elles faisaient référence à Shakespeare et portaient l'accent sur la fatalité qui est le pivot de son étude sur Byron. Le récit de Maurois est très sobre, presque sec, comme si le biographe pensait que l'épisode allait de soi. Mais la note finale: "Il se garda de le dire à sa femme qui était Caroline Lamb" nous révèle tout à coup l'auteur qui fait semblant de tourner le dos à son lecteur et qui en réalité, vérifie dans un miroir l'effet produit sur le visage de celui-ci.

Cette recherche de l'effet à produire est très caractéristique de la manière d'André Maurois. Au contraire, Ethel Colburn Mayne, apparaît comme la plus objective des trois, "that unbelievable meeting" nous dit-elle. Mais elle se garde bien de nous raconter la rencontre du cortège de Byron et de Caroline Lamb et se contente d'ajouter cette remarque: "If Byron could have known of it, what a wonder it would have made for

⁷⁹ Ethel Colburn Mayne, Byron, Second edition, revised, London, Methuen, 1924, p. 442.

his imagination!" Le pouvoir de suggestion d'Ethel Colburn Mayne est ainsi beaucoup plus grand à cette occasion que celui de Maurois.

André Maurois possède au plus haut point l'art d'animer sa narration. Une grande partie de sa séduction vient de son talent pour relier par un trait d'humour des données biographiques qui, séparées ne seraient que pur étalage d'érudition. Ainsi, une donnée biographique indique qu'un ancêtre de Byron accompagna Charles II Stuart en France, une autre tirée du Journal de Pepys indique que l'épouse de ce Lord Byron devint la maîtresse de Charles II. Examinons comment Maurois relie les deux faits:

Après le triomphe de Cromwell, Lord Byron escorta en France Charles II Stuart et son loyalisme ne se démentit pas, car sa femme, Lady Byron, fut (nous apprend Mr. Pepys) la dix-septième maîtresse du roi en exil⁸⁰.

De petites notations malicieuses parsèment la biographie de Maurois et lui donnent un ton léger. Comme, par exemple, la description de Lady Jersey "ravissante, toute bruisante de paroles et de colliers"⁸¹.

Maurois pour retenir l'attention de son lecteur recherche les anecdotes savoureuses et les détails pittoresques soulignant l'excentricité de Byron. Il raconte, par exemple, la mort et l'enterrement du chien Boatswain. Byron y fait preuve d'un attachement immodéré pour son chien:

80 Don Juan ou la vie de Byron, op. cit., p. 23.

81 Ibid., p. 153.

Il s'occupa de faire construire un caveau ... il fit élever ce monument sur l'emplacement de l'autel, dans l'église en ruine des moines⁸².

Il fit graver une inscription sur le piédestal qui supportait l'urne funéraire et Maurois nous rapporte également que dans son testament Byron écrivit:

Je désire que mon corps soit enterré dans le caveau du jardin de Newstead, sans aucune cérémonie ou service, et qu'aucune inscription, hors mon nom et mon âge, ne soit gravée sur cette tombe. Je désire aussi que mon fidèle chien ne soit pas retiré du caveau⁸³.

Le séjour de Byron et de ses amis à Newstead en mai 1809 est relaté avec un plaisir évident par Maurois qui ne perd pas une si belle occasion de divertir son lecteur:

Ce furent quelques jours de plaisante folie. La gravité apparente des lieux, les ombres qui les hantaient donnaient, par contraste, un agrément piquant à la gaieté de ces jeunes gens. A l'entrée, à la droite des marches qui conduisaient dans le hall, était enchaîné un ours, à gauche un chien-loup. Si on entrait sans crier pour annoncer son arrivée, on n'avait échappé à l'ours et au chien que pour se trouver sous le feu d'une bande de jeunes tireurs, essayant leurs pistolets sous les voûtes⁸⁴.

Plus loin, Maurois s'applique à souligner l'esprit sacrilège et facétieux de Byron et de ses amis qui buvaient dans un crâne humain rempli de vin et s'habillaient en moines:

Pour compléter la mise en scène, les hôtes s'habillaient en moines et Byron, abbé de Newstead ou, comme le nommaient ses amis, abbé du Crâne, présidait le chapitre, crosse en main. La

82 Ibid., p. 99.

83 Ibid., p. 134.

84 Ibid., p. 103.

cave était bonne et les filles de service pourvoyaient aux autres plaisirs de la bande⁸⁵.

Maurois sait admirablement alléger ou clarifier un document. Qu'il suffise de comparer le récit du dîner de Byron chez Rogers dans le texte d'Ethel Colburn Mayne et dans celui de Maurois⁸⁶.

Maurois apporte un soin particulier au style de sa biographie. Artiste et psychologue il ne se contente pas de dépeindre des paysages pittoresques, il révèle au moyen de ses descriptions l'état d'âme de ses personnages. Pour montrer la souplesse de son style il suffit de citer l'exemple du paysage d'Annesley:

Souvent ils allaient s'asseoir ensemble sur la colline qui est au bout de l'Allée Nuptiale et que couvre un diadème d'arbres. C'était le dernier éperon de ces hauteurs. A leurs pieds, sur la pente douce, s'étendait une mer de fougères doucement agitée par le vent, puis un étang, des bois et, çà et là, dans cet immense horizon, quelques demeures humaines, des fumées se tordant au-dessus des toits rustiques⁸⁷.

Maurois ici ne nous a pas seulement brossé un tableau qui fait songer à un paysage de Gainsborough mais il nous a révélé aussi l'âme de Byron amoureux et heureux près de Mary Chaworth.

La juxtaposition et les interrogations successives sont un autre trait caractéristique de son style. Prenons pour exemple la formation de l'intelligence de Byron, enfant malheureux:

85 Ibid., p. 104.

86 Ethel Colburn Mayne, Byron, op. cit., p. 137 et André Maurois, Don Juan ou la vie de Byron, op. cit., p. 139.

87 Don Juan ou la vie de Byron, op. cit., p. 56.

May Gray lui avait dit que les méchants sont livrés au feu éternel; si vraiment elle l'avait cru, aurait-elle osé mener elle-même une telle vie? Sans doute cela était-il faux. Mensonge pour grandes personnes. Peut-être May Gray était-elle damnée, comme Caïn, de toute éternité? S'il en était ainsi, postillons et cabarets n'y changeaient rien. Mais alors Dieu était injuste? Que croire? Pourquoi lui, un innocent, souffrait-il⁸⁸?

Maurois décrit le mouvement de la personnalité de Byron en ramenant tout aux sentiments et aux jugements de celui-ci. Ainsi il ne nous présente Shelley qu'au moment de la rencontre des deux poètes en Suisse et l'image de Shelley ressemble uniquement à ce qu'il fut aux yeux de Byron à ce moment précis. Peu à peu l'impression que Byron donne de Shelley change conformément au développement du caractère de celui-ci. Il importe d'abord pour Maurois de ne pas rompre la fluidité de la narration. Le parallèle de Byron et de Shelley n'apparaît pas comme un parallèle en règle tant il est intégré au mouvement du récit. Cependant tout comme dans sa biographie de Disraëli, Maurois avait défini Disraëli par rapport à Gladstone, il définit ici Byron par rapport à Shelley. Shelley est "un idéaliste" qui méprise "un Monde imaginé par lui" et ne connaît pas "le monde charnel" tandis que Byron est un "réaliste" qui fuit "une société qu'il avait souhaité conquérir"⁸⁹.

Maurois explique aussi combien la foi panthéiste et l'amour de la nature de Shelley ont influé sur la pensée de Byron et sur sa poésie. Maurois évite tout didactisme. Son héros revit devant nous comme un héros

88 Ibid., p. 46.

89 Ibid., p. 264.

de roman. Le portrait de Byron est fait par petites touches juxtaposées afin de donner une impression de réalité. Chaque fois qu'il le peut, Maurois accroche au récit des faits des notations psychologiques qui en s'additionnant donnent le portrait de Byron.

Maurois dépeint l'état d'âme de Byron par des détails révélateurs. Il nous associe par exemple aux tourments d'Annabella qui guette le pas de Byron.

Annabella, le soir, était envoyée dans sa chambre où, ne pouvant dormir, elle guettait le pas de Byron. Ce pas lui indiquait l'état d'esprit dans lequel il venait à elle. Tantôt il montait avec une énergie terrifiante, signe de colère; tantôt ses pas, mêlés à ceux d'Augusta, étaient scandés par des éclats de rire⁹⁰.

Un autre exemple du sens du détail chez Maurois est celui où l'auteur signale un entretien entre le poète et le Dr. Kennedy, un théologien qui fut étonné par la culture biblique de son interlocuteur.

Oh! Oui, dit Lord Byron, je lis la Bible que m'a donnée ma soeur, qui est une excellente femme, et je la lis très souvent⁹¹.

La technique employée par Maurois dans ce dernier passage rappelle son commentaire sur la méthode de Strachey:

Strachey dessine les caractères historiques comme un grand romancier attentif aux mouvements du corps, soulignant une phrase involontaire et à chaque trait se rapprochant un peu de la vie⁹².

90 Ibid., p. 236.

91 Ibid., p. 397.

92 André Maurois, Préface pour la traduction française d'Eminents Victoriens, Paris, Gallimard, 1933, p. 9.

Maurois a décrit le milieu politique et social dans lequel se meut Byron. Le décor historique est présenté de façon très vivante. Maurois l'utilise seulement dans la mesure où il éclaire les actions et les pensées de Byron. La connaissance des mœurs anglaises et sa familiarité avec les lieux hantés par Byron permettent à Maurois de décrire avec une grande précision Harrow et Cambridge⁹³ ainsi que les coutumes rattachées à ces deux institutions. Il ne faut pas oublier que Maurois écrit pour le lecteur français qui a besoin d'être renseigné sur les coutumes anglaises.

Maurois reconstitue l'ambiance de la société de la Régence dans laquelle Byron cherche secrètement à se faire accepter. Il nous montre Byron fréquentant Holland House et Melbourne House.

Cette société aristocratique où il pénétrait enfin avec bonheur, société tout imprégnée encore des mœurs du XVIII^e siècle, était sensuelle et non sentimentale. Elle s'accordait, non peut-être au Byron le plus profond, mais au Byron sarcastique, désabusé qu'avaient modelé des circonstances malheureuses⁹⁴.

L'époque de Byron est analysée par Maurois. Il nous fait assister à la gloire et à la chute de Napoléon pour lequel Byron éprouve une grande admiration.

L'atmosphère spirituelle de l'Angleterre au temps de la Régence est recréée avec lucidité par Maurois:

93 Don Juan ou la vie de Byron, op. cit., ch. V et IX.

94 Ibid., p. 151.

C'était un temps de politique autoritaire. La guerre atteignait peu les classes dirigeantes. Leur vie était facile, la chasse au renard, l'amour, le Parlement occupaient leurs riches loisirs. Les luttes extérieures servaient de prétexte pour supprimer la liberté de pensée. Cobbett avait eu deux ans de prison pour avoir dénoncé un scandale militaire. Le peuple qui souffrait, sans la comprendre, de la révolution industrielle, voyait opposer à ses plaintes la raison d'Etat et le patriotisme⁹⁵.

Par ailleurs, Maurois prend un plaisir amusé à nous décrire les mœurs de la société italienne où un cavalier servant est de règle pour une femme mariée.

La question, pour une jeune femme était grave. On pouvait se marier à la légère; le choix d'un amant demandait des soins⁹⁶.

L'éveil des nationalités en Italie et en Grèce n'a pas échappé non plus à Maurois dans la mesure où Byron y a participé. Qu'il suffise à cet égard de relire le chapitre intitulé "Arsenal au Palais Guiccioli" et les chapitres consacrés à l'expédition grecque.

Pour Maurois écrire une biographie, c'est interpréter et par conséquent consigner non seulement les faits mais les réponses les plus intérieures du biographe à ceux-ci:

Dans toute vérité psychologique il y a, et il faut qu'il y ait une part de divination. Ce n'est pas par la seule raison critique que l'on peut comprendre pourquoi Byron n'aurait pas Lady Caroline Lamb; il faut par de longues lectures, par une grande familiarité avec ses lettres, se faire des réactions à peu près semblables à celles de Byron et, tout d'un coup le personnage s'illuminera par l'intérieur parce que, pendant un

95 Ibid., p. 140.

96 Ibid., p. 310.

instant, même court, il aura coïncidé avec nous⁹⁷.

Maurois cède souvent à la tentation de la divination surtout quand il s'agit de coïncider avec les pensées de son héros. Ainsi, Maurois devine les pensées de Byron sur le bateau qui le ramène de Gibraltar à Malte:

Regardant la proue lentement balancée du navire fendre les eaux, il pensait que chaque vague l'éloignait de ses disgrâces. Il méditait encore sur sa jeunesse manquée, mais avec plus de sombre douceur et comme si elle eût été celle d'un étranger. Pourquoi n'écrivait-il pas un poème sur ce pèlerinage? Depuis l'enfance s'accumulaient en lui des sentiments forts qui, brassés dans cette âme brûlante, formaient comme une lave en fusion... Il imaginait un héros qu'il appellerait du vieux nom de sa famille, Childe Burun, et qui serait Byron, ce Byron désespéré, déçu, que Hobhouse ne connaissait pas et d'ailleurs n'aurait pas compris... Le bateau dansait au clair de lune⁹⁸.

Cet exemple parmi tant d'autres montre les dangers de la méthode de Maurois. Maurois sacrifie le sérieux de la biographie à un brillant superficiel. Comment peut-on se prononcer aussi infailliblement sur les pensées d'un personnage que l'on est en train de reconstituer?

Plus grave encore, Maurois n'hésite pas à utiliser un poème de Byron pour en déduire les pensées du poète. Pour décrire les sentiments de Byron durant la cérémonie de son mariage à Annabella Milbanke, Maurois fait une traduction libre de la sixième strophe du poème de Byron intitulé "The Dream" dans lequel ce dernier racontait en sept épisodes ses amours avec "l'Etoile d'Annesley".

97 Aspects de la biographie, op. cit., p. 118.

98 Don Juan ou la vie de Byron, op. cit., p. 109.

Dans la sixième strophe Byron se représentait conduisant à l'autel "une vierge douce et blonde", mais n'entendant pas les serments qu'il prononçait et ne songeant qu'à la bien-aimée de sa jeunesse:

A change came o'er the spirit of my dream.
 The Wanderer was return'd. - I saw him stand
 Before an Altar - with a gentle bride;
 Her face was fair, but was not that which made
 The Starlight of his Boyhood; - as he stood
 Even at the altar, o'er his brow there came
 The self-same aspect, and the quivering shock
 That in the antique Oratory shook
 His bosom in its solitude; and then -
 As in that hour - a moment o'er his face
 The tablet of unutterable thoughts
 Was traced, - and then it faded as it came,
 And he stood calm and quiet, and he spoke
 The fitting vows, but heard not his own words,
 And all things reel'd around him; he could see
 Not that which was, nor that which should have been -
 But the old mansion, and the accustom'd hall,
 And the remember'd chambers, and the place,
 The day, the hour, the sunshine, and the shade,
 All things pertaining to that place and hour,
 And her who was his destiny, - came back
 And thrust themselves between him and the light;
 What business had they there at such a time?

99

Maurois transpose le poème dans le compte-rendu suivant du mariage de Byron et d'Annabella Milbanke:

Il n'entendait pas, il ne voyait pas. Devant ses yeux était comme un brouillard; il pensait (Dieu savait pourquoi) à la scène de séparation avec Mary Chaworth. Il évoquait cette chambre d'Annesley, cette longue terrasse, ces prairies, ce beau visage, que maintenant convulsaient les terreurs de la folie. Il fut arraché à la rêverie par les phrases qu'il devait répéter: "...Je te fais part de tous mes biens terrestres."

99 "The Dream" dans The Poetical Works of Lord Byron, ed. by Frederick Page, London, Oxford University Press, 1970, p. 93.

Il regarda Hobhouse avec un demi-sourire. Les cloches de la petite église de Leaham sonnèrent. Quelques coups de fusil furent tirés dans le jardin. Le révérend Thomas Noël se tut. Des voix qui le félicitaient, des mains qui serraient la sienne, apprirent à Byron qu'il était marié¹⁰⁰.

Il est entièrement possible que Byron ait pensé à un amour d'autrefois pendant la cérémonie du mariage mais on ne peut le prouver sur la foi d'un seul poème. Nul autre que Byron n'a pu savoir ce qui était imaginé ou ce qui était vrai dans le poème et Maurois nous présente comme un fait indéniable sa conjecture que le poème est littéralement vrai comme il le fait régulièrement d'ailleurs dans sa biographie¹⁰¹.

Voyons ce qu'Ethel Colburn Mayne a à dire au sujet du poème:

We must not forget ... the time at which The Dream was written: July 1816, just after the separation. But I do not go as far as to call the publication an act of revenge, which is Jeaffreson's view. A dream of Mary may well have visited Byron at this (or for that matter, any) epoch; and if it visited him then, we must be unversed indeed in the literary spirit if we call the poem false, because he had not felt just like that at just the right moment. To feel like that at some moment was enough, in the artistic sense, for veracity¹⁰².

Maurois a tendance à accepter ce qui n'est qu'un mensonge poétique pour la vérité. Nous savons, au contraire, que Byron jouissait de toutes ses facultés et clignait de l'oeil vers Hobhouse à certains moments du

100 Don Juan ou la vie de Byron, op. cit., p. 220.

101 Pour d'autres exemples, voir pp. 52-53 "On the Death of a Young Lady"; p. 60 "Childish Recollections"; pp. 97-98 "Well! Thou art happy"; p. 106 "Stanzas to a lady, on leaving England"; p. 289 "Stanzas So, we'll go no more".

102 Ethel Colburn Mayne, Byron, op. cit., pp. 209-210.

service religieux. Maurois invente des passages de son cru pour ajouter au pittoresque de son récit. Il rappelle ainsi les soirées passées par Byron en compagnie de son ami Long à Cambridge:

Le soir, Long venait dans la chambre de Byron et lui jouait de la flûte ou du violoncelle. Byron l'écoutait en buvant de l'eau gazeuse, sa boisson favorite. Les rythmes musicaux lui suggéraient des rythmes poétiques et le jetaient dans une rêverie voluptueuse et triste où passaient les cloîtres de Newstead, les chauves-souris voletant dans la chapelle en ruine, la terrasse d'Annesley, les chansons de Mary-Ann, le murmure du vent dans les branches de l'orme au-dessus de la tombe de Peachey, les yeux à jamais fermés de Margaret¹⁰³.

Ici nous avons de la biographie romancée pure car il n'y a aucun document pour soutenir ce que Maurois affirme. Nul doute que celui-ci écrit pour le grand public qui ne se soucie guère de la vérité des faits mais s'attache plutôt à découvrir un récit bien conduit et facile à lire d'une existence humaine.

Les lecteurs de Maurois sont aussi heureux de retrouver dans la biographie de Byron les mêmes considérations sur la vie et les mœurs que dans les vies de Shelley et de Disraëli. La vie de Byron comporte un grand nombre de maximes de vérité universelle qui sont des observations générales sur la vie et sur l'amour que seule une expérience personnelle peut suggérer. C'est dans ces considérations que nous retrouvons la "sagesse" de Maurois.

Maurois tire par exemple la leçon de l'échec des amours de Byron avec Mary Chaworth.

103 Don Juan ou la vie de Byron, op. cit., p. 75.

C'est toujours une erreur, pour un amant méprisé, que d'insister pour garder au moins la présence de celle qu'il aime¹⁰⁴.

Pour montrer le respect de Byron pour le Docteur Drury son directeur à Harrow, Maurois nous dit:

Le premier homme qui a su imposer à l'esprit d'un adolescent le respect d'une force morale plus haute conserve sur lui une autorité que l'orgueil même ne détruit pas¹⁰⁵.

Le moraliste se découvre dans les réflexions suivantes:

Les grands événements de notre vie sont souvent préparés par des faits si petits que nous y prêtons à peine attention; nos actions, nos discours nous enveloppent d'un réseau toujours plus serré; un seul chemin demeure ouvert; le moment arrive où nous devons donner notre vie pour nos formules. Presque tous les héros en sont là et l'héroïsme consiste à ne pas permettre au corps de renier les imprudences de l'esprit¹⁰⁶.

Maurois fait preuve de beaucoup plus de rigueur dans sa biographie de Byron que dans les biographies précédentes. Il fait beaucoup moins appel à la création romanesque et se montre beaucoup plus fidèle à l'égard des sources. Il y a aussi moins d'anecdotes ou de miroirs déformants. Maurois essaie de ne pas négliger les faits essentiels. Toutefois la biographie de Byron appartient encore au genre de la biographie romancée à certains égards car Maurois accentue les aspects romanesques de la vie de son héros. Des détails marginaux n'apparaissent que parce qu'ils ajoutent à la lisibilité du récit alors que des sujets d'importance

104 Ibid., p. 59.

105 Ibid., p. 69.

106 Ibid., p. 365.

sont écartés pour nulle autre raison que leur introduction aurait entraîné des digressions et aurait ainsi interrompu le cours harmonieux du récit. Par exemple, on n'entend absolument pas parler de la querelle avec Robert Southey et The Vision of Judgment, oeuvre dirigée contre Southey et peut-être le plus bel exemple de satire teintée d'humour dans l'oeuvre de Byron n'est même pas mentionnée.

Il y a des scènes effacées dont le lecteur n'a connaissance que s'il a lu d'autres biographes. Ainsi la réception de Byron à la Chambre des Lords qui fut pour lui une atroce humiliation est estompée.

Trop d'espace est consacré à l'enfance et à la jeunesse du poète. Par contre l'Epilogue n'est pas superflu car il retrace brièvement les différentes aventures qui continuèrent après la mort de Byron. Maurois aurait dû accorder plus de place aux années italiennes de Byron, celles où il manifesta le plus son génie, en insistant sur les idées politiques et les théories littéraires qui ont alors occupé sa pensée.

En Byron, c'est surtout l'homme qui nous attire et nous émeut. Les lettres, nonchalamment écrites, vives et cyniques, ardentes, combattives nous apparaissent comme une admirable autobiographie, celle du plus humain des hommes. Ce fut la tragédie de Byron qu'ayant dans sa nature tous les éléments de la parfaite grandeur d'âme, il y trouvait aussi toutes les tentations de l'homme moyen. Génie esclave d'un corps avide, caractère complexe et toujours à la recherche de lui-même, "j'ai la faculté disait-il, de découvrir mes erreurs, non le pouvoir de les éviter". Cette faiblesse même nous le rend plus cher que l'éclat prestigieux de sa vie¹⁰⁷.

107 André Maurois, dans René Puaux, Le Tombeau de Byron, Hommage des lettres françaises, Paris, 1924, p. 83.

C'est en ces termes que Maurois, dans l'*Hommage des Lettres Françaises à Byron* lors du centenaire de la mort de celui-ci en 1924, définit son attirance pour Byron. Ce n'est pas l'oeuvre qui le retient pas plus que "l'éclat prestigieux de sa vie" mais l'homme dans sa complexité et surtout dans sa faiblesse.

La complexité du caractère de Byron n'est pas à démontrer. Robert Escarpit et Maurice Castelain l'ont abondamment soulignée dans leurs ouvrages respectifs¹⁰⁸.

Maurice Castelain nous dit par exemple:

Byron avait une âme étonnamment riche et complexe, dont les traits les plus marquants sont la mobilité et l'indécision. Il n'a jamais su lui-même s'il était classique ou romantique, libéral ou conservateur, sceptique ou croyant: il nous est impossible de dire s'il fut bon ou méchant, avare ou généreux, triste ou gai¹⁰⁹.

Byron est-il romantique ou classique, révolté ou conformiste, pessimiste ou optimiste? Le personnage est plein de contradictions.

Comment Maurois a-t-il perçu la personnalité de Byron avec l'ensemble de ces caractéristiques différentielles permanentes (intelligence, caractère, tempérament, constitution) et ses modalités propres de comportement?

Maurois nous fait un portrait physique de Byron dans lequel il note chez celui-ci le passage du temps:

¹⁰⁸ Robert Escarpit, *Lord Byron un tempérament littéraire*, Paris, Le Cercle du Livre, 1956; Maurice Castelain, *Byron*, Paris, Didier, 1931.

¹⁰⁹ Maurice Castelain, op. cit., p. X.

A Harrow en 1801 Byron est un écolier "au physique un peu gros, mais les traits beaux, les yeux et la ligne des sourcils admirables, les cheveux d'un blond roux, bouclés"¹¹⁰.

A Cambridge, Byron s'est affiné:

Il était devenu si mince, si angélique, que maîtres, camarades et portier ne retrouvaient plus le garçon bouffi qu'ils avaient connu un an plus tôt. Un régime austère et sportif lui avait fait un visage de jeune ascète. Il avait l'air "d'un beau vase d'albâtre éclairé à l'intérieur". Sur ce teint transparent se détachaient des cheveux châains aux reflets cuivrés (il devenait un peu moins roux avec l'âge), et des yeux bleu-gris, qui regardaient avec inquiétude, sous de longs cils noirs à demi fermés¹¹¹.

Byron atteint la plénitude de sa beauté physique après le succès de *Childe-Harold*:

Il était jeune, beau: ses yeux gris-bleu brillaient d'émotion à travers les longs cils... Son teint pâle était délicat jusqu'à la transparence... La bouche celle d'une femme charmante, sensitive et capricieuse¹¹².

Une partie de la séduction de Byron à cette époque vient de la pose qu'il adopte:

Sur le bateau de Gibraltar à Malte Byron se tenait à l'écart, regardait la mer et semblait respirer la sombre poésie des rochers. Dès que le soir tombait et que s'allumaient les feux, il allait s'asseoir sur un paquet de voiles et restait pendant des heures à contempler les jeux des rayons de lune sur les flots. Dans cette pâle lumière, il faisait penser au matelot de Coleridge qui a tué un albatros. Il était "un mystère enveloppé d'un linceul et couronné d'un halo"¹¹³.

¹¹⁰ Don Juan ou la Vie de Byron, op. cit., pp. 50-51.

¹¹¹ Ibid., pp. 88-89.

¹¹² Ibid., p. 143.

¹¹³ Ibid., p. 108.

A son retour à Londres, après la publication de Childe-Harold, Byron "semblait dans l'embrasure des portes dorées, tout semblable à son héros debout à l'avant d'un bateau, les yeux fixés sur les vagues"¹¹⁴.

Après son mariage "Byron était plus beau que jamais. Son visage avait pris de l'élévation, un air de grandeur inquiète. Il portait maintenant un habit noir qui complétait son apparence noble et sérieuse"¹¹⁵.

Maurois observe les ravages exercés par les années sur l'aspect physique de Byron. Ainsi il note qu'à la fin de 1818 "à ses boucles cuivrées se mêlaient des cheveux blancs. Son teint était pâle, gonflé, jaune et ses mains bouffies de graisse"¹¹⁶.

Maurois raconte la visite de Tom Moore à La Mira le 8 octobre 1819: Byron paraissait si âgé que Moore en fut saisi:

Il avait perdu cet air de spiritualité qui l'avait autrefois distingué. Il portait des favoris, parce que Teresa lui avait dit qu'il avait une tête de musicien. Il avait laissé pousser ses cheveux dans le cou, ce qui lui donnait l'air d'un étranger. Il restait beau, mais son visage avait subi l'évolution de sa poésie et semblait plutôt empreint maintenant de l'humour et de la sagesse de Don Juan que du sombre romantisme de Manfred et de Childe-Harold¹¹⁷.

Sur son lit de mort Byron était encore extraordinairement beau:

Les cheveux, qui bouclaient naturellement, étaient gris, le visage conservait une expression sarcastique et hautaine.

114 Ibid., p. 145.

115 Ibid., p. 235.

116 Ibid., p. 308.

117 Ibid., pp. 318-319.

Les médecins qui pratiquèrent l'autopsie "furent surpris de trouver que le cerveau était celui d'un homme très âgé":

La dure-mère adhérait à la paroi osseuse; elle était enflammée. La pie-mère, injectée de sang, présentait l'aspect de la conjonctive d'un oeil malade. Le coeur et le foie étaient en mauvais état¹¹⁸.

Maurois insiste sur la frugalité de Byron et sur les exercices physiques auxquels il se livrait pour rester mince. Byron façonnait son corps par une lutte de tous les instants.

Il se baignait, plongeait dans la rivière, empruntait à ses amis des objets qu'il jetait à l'eau pour le plaisir de les y chercher, terrifiait tout Southwell en tirant au pistolet dans son jardin et montait à cheval, assez mal. Le but réel de tous ces exercices était de rester maigre. L'exercice violent et le jeu étaient sa règle. Jouer au cricket en portant sept gilets et un pardessus, ne pas manger une once de viande en vingt-quatre heures, un seul repas par jour, pas de bière, à ce prix on lui voyait les côtes et ses traits pâles devenaient charmants¹¹⁹.

Pour illustrer le régime sévère auquel se pliait Byron, Maurois raconte l'anecdote du repas chez Rogers dont la table était toujours garnie de mets délicats:

Rogers lui offrit du potage: "Non, je ne prends jamais de potage. Du poisson? - Non, jamais". On apporta de l'agneau. Même question; même réponse. "Un verre de vin? proposa Rogers - Non je ne prends jamais de vin". Rogers, désespéré, demanda ce que Byron mangeait et buvait. La réponse fut: "Rien que des biscuits secs et de l'eau gazeuse". Il n'y avait malheureusement dans la maison ni les uns ni l'autre. Byron dîna de pommes de terre écrasées sur son assiette et arrosées de vinaigre¹²⁰.

118 Ibid., pp. 398-399.

119 Ibid., pp. 82-83.

120 Ibid., p. 139.

Dans la conformation psychologique de Byron le physique et notamment l'infirmité jouent un rôle extrêmement important.

L'infirmité de Byron est pour Maurois à l'origine de sa timidité et de son complexe d'infériorité. Dès son enfance Byron est marqué par cette tare douloureuse qui fait qu'il boite. Maurois nous le décrit ainsi:

Ah! qu'il était passionné et timide! Quand il pensait à sa jambe boiteuse, à sa démarche sautillante, il se sentait ridicule, honteux. Il aurait voulu se cacher, disparaître. Sentimental, rêveur il devenait soudain, sans raison apparente farouche¹²¹.

A Harrow "parce que son infirmité lui inspirait la crainte d'être dédaigné, il se montrait hautain, batailleur, ombrageux"¹²².

L'épisode de Mary Chaworth raconté par Maurois n'est qu'un exemple de ce qui s'est produit vraisemblablement très souvent au cours de l'enfance et de l'adolescence de Byron. La brutalité de la réflexion de Mary: "Est-ce que vous pensez que je pourrais tenir à ce garçon boiteux?" est pour lui comme "un coup au coeur" et il est probable qu'il revivra cette expérience chaque fois qu'il sera en présence d'une femme¹²³.

Son infirmité conditionne son comportement en société. Ainsi "Byron, boiteux, avait pour la danse un mépris qui touchait à la haine"¹²⁴.

121 Ibid., p. 42.

122 Ibid., p. 50.

123 Ibid., pp. 57-58.

124 Ibid., p. 57.

La timidité est une conséquence de son complexe d'infériorité:

Autant il était maintenant à l'aise à l'école, autant il demeurait timide dans un milieu nouveau. Son infirmité faisait qu'il craignait plus que tout d'avoir à marcher devant des inconnus. Il avait horreur du mouvement de surprise et de pitié que provoquait toujours la découverte¹²⁵.

Une des raisons pour lesquelles il aimait Venise était "qu'il se sentait moins infirme dans une ville où la marche était remplacée par le lent glissement des gondoles"¹²⁶.

Byron ironise sur son infirmité dans une lettre adressée à son ami Hodgson:

Nos carcasses qui, dites-vous, doivent se lever un jour, en valent-elles bien la peine? J'espère en tout cas, si la mienne est ressuscitée, que j'aurai une meilleure paire de jambes que celles qui m'ont été données dans ces dernières vingt-deux années, ou je serai singulièrement bousculé dans la queue qui se formera devant le Paradis¹²⁷.

N'est-ce pas la preuve que Byron, même s'il se moque de lui-même, ne peut échapper à l'obsession de sa jambe trop courte. La pose byronienne ne serait qu'un masque destiné à dissimuler sa timidité naturelle. Comme tous les timides Byron avait des réactions qui le poussaient à se distinguer d'une manière ou d'une autre. Ceci pourrait expliquer ses excentricités et même parfois ses cruautés.

Maurois suggère un phénomène compensatoire à son infirmité dans le comportement de Byron.

125 Ibid., p. 62.

126 Ibid., p. 286.

127 Ibid., p. 135.

Celui-ci se lance dans des exercices physiques dans lesquels il peut exceller comme par exemple la natation. Il recherche l'exploit physique qui est pour lui une sorte de revanche. Maurois raconte la traversée à la nage de l'Hellespont entre l'Europe et l'Asie et la fierté de Byron d'avoir réussi :

Il nagea de l'Europe vers l'Asie, restant une heure et demie dans l'eau... Il écrivit à sa mère, à Hodgson, à toute la terre qu'il avait traversé l'Hellespont et cet exploit devint... l'un des thèmes essentiels de ses lettres. "Je commencerai par vous dire, ne vous l'ayant encore dit que deux fois auparavant, que j'ai nagé d'Abydos à Sestos. Je le fais pour vous inspirer le respect qui convient pour moi, auteur de cette performance, car je m'en glorifie plus que de toute autre sorte de gloire, politique, poétique ou oratoire"¹²⁸.

Maurois en consacrant deux chapitres aux ancêtres de Byron insiste sur l'hérédité chargée de celui-ci. Byron appartient à une lignée marquée par un destin tragique et il semble évident que ceci ajoute à son sentiment d'irresponsabilité et de prédestination.

Maurois montre que Byron est le produit de son éducation. Il est né dans la pauvreté et a grandi dans une ambiance de querelles et de plaintes. Sa mère lui faisait honte. Son élévation au pairage à la suite de la mort d'un cousin suscita en lui un orgueil qui était sa revanche pour ses années de pauvreté. La personnalité de Byron a été marquée au sceau des répressions les plus sévères. Tout d'abord il y a le puritanisme qui, avec sa raideur morale, son goût de l'introspection, son obsession du péché caché, a laissé en lui une trace ineffaçable.

¹²⁸ Ibid., p. 116.

May Gray, sa servante, lui a imprimé, dès son enfance, le sens du péché:

May Gray lisait la Bible à haute voix. Le petit Byron l'écoutait avec passion. Il ne comprenait pas tous les mots, mais il goûtait l'étrange et terrible poésie du Livre. Pourquoi l'Eternel refusait-il le sacrifice du pauvre Caïn? "A cause de son péché", disait May Gray. Damné? Qu'est-ce que c'était, damné? Cela voulait dire que le Diable le prendrait et le ferait brûler au feu de l'Enfer, pendant l'Eternité¹²⁹.

Byron ne pourra jamais se détacher complètement de cette éducation imbue de puritanisme et se résoudre à un athéisme intégral. Maurois voit en lui un sceptique qui croit malgré tout¹³⁰. Il fait remarquer à ce propos que lorsque Byron se maria, ce fut une des surprises de sa femme que de découvrir, derrière ce voltairien qu'elle appréhendait en lui, un protestant troublé par l'idée du péché:

Ce qu'il appelait religion c'était cette sombre doctrine de son enfance qui, découvrait-elle, avait eu sur lui une grande influence et qui, combinée avec ses deux ans de vie dans le monde musulman avait formé son fatalisme... Chez son mari l'intelligence était voltairienne mais un calvinisme latent, imprégnait les profondeurs de l'esprit. Aucune créature ne pouvait avoir un sens plus accablant d'une volonté divine, mais à ses yeux la justice de Dieu n'était tempérée par aucune pitié. La religion était toute crainte, et, par conséquent, rébellion. Il croyait que les uns étaient destinés au Ciel, les autres à l'Enfer et qu'il appartenait à la dernière classe, d'où une naturelle fureur contre le tyran de l'univers, une débauche désespérée¹³¹.

129 Ibid., p. 36.

130 Voir à ce sujet l'étude de E.W. Marjarum, Byron as Sceptic and Believer, New York, Russell and Russell, 1962. Ce dernier suit le cours des spéculations du poète et de ses réactions envers un Christianisme doctrinal. Il explique le scepticisme de Byron par ses lectures et son désir d'échapper à un calvinisme ancré en lui.

131 Don Juan ou la vie de Byron, op. cit., p. 224.

Maurois rapporte qu'un soir après une violente discussion, Byron dit à sa femme: "le plus terrible de tout c'est que je crois"¹³².

Byron est un grand superstitieux. Annabella, sa femme, le remarque au début de leur mariage:

Toute coïncidence était un miracle. Il croyait au présage: porter une robe noire était dangereux, une chauve-souris qui entrerait portait malheur. Une nuit, dans le jardin blanc de neige, ils regardèrent un petit nuage moutonneux qui approchait de la lune. "S'il passe sur la lune, tout est perdu pour moi dit Byron. S'il s'en éloigne je suis sauvé". Le nuage passa sur la lune¹³³.

Vers la fin de sa vie le poète est toujours préoccupé par les questions religieuses. Maurois raconte ses discussions avec le docteur Kennedy, "Ecosais fort religieux qui s'efforçait de répandre la Bible parmi les Grecs des îles Ioniennes". Byron est obsédé "par l'existence dans le monde de maux affreux et sans raison, existence qui ne pouvait s'accorder avec celle d'un créateur bienveillant"¹³⁴.

Maurois voit dans le "calvinisme latent" du poète la grande tragédie de sa vie. Il explique par lui cet "invincible sentiment du péché" que Byron "essayait de concilier ... avec la philosophie sceptique qui ne lui permettait pas d'accepter les idées orthodoxes de l'enfer et du châtement"¹³⁵.

132 Ibid., p. 224.

133 Ibid., p. 225.

134 Ibid., pp. 376-377.

135 Ibid., p. 291.

Pour illustrer ce jugement Maurois cite un extrait de la dernière scène de Manfred. Manfred s'adressant au Démon lui dit:

... ... Retourne à ton enfer!
 Tu n'as pas de pouvoir sur moi, cela je le sens;
 Tu ne me possèderas jamais, cela je le sais;
 Ce que j'ai fait est fait: je porte en moi
 Une torture à laquelle n'ajouterait rien la tienne;
 L'Esprit qui est immortel, se charge lui-même
 De rétribuer bonnes ou mauvaises pensées...

Ce n'est pas toi qui m'as tenté, tu ne pouvais me tenter;
 Je n'ai été ni ta dupe ni ta proie -
 Mais mon propre destructeur, et je serai
 Mon propre au-delà...

136

André Maurois explique ainsi l'attitude de Byron:

Par une solution merveilleusement byronienne, il arrivait à faire de lui-même et de lui seul le centre et le tout du système. Byron seul avait été le tentateur de Byron. Byron seul châtierait Byron en Byron. Byron seul, destructeur de Byron, serait de Byron l'au-delà. L'enfer existe, mais non l'enfer puéril de May Gray. L'enfer existe, mais il est en nous et les vivants s'y plongent eux-mêmes¹³⁷.

Maurois a-t-il raison d'insister autant sur le calvinisme de Byron et ses préoccupations religieuses? La prédestination calviniste n'est bien souvent qu'une excuse commode aux défaillances de sa volonté. Maurois a d'ailleurs tort de s'appuyer sur les poèmes car c'est surtout en poésie que Byron manifeste ce besoin de la fatalité que Charles Du Bos situe au centre de sa pensée. La correspondance, celle en particulier avec Lady Melbourne, nous révèle un homme qui n'a guère le sens du péché.

136 Ibid., p. 291.

137 Ibid., pp. 291-292.

Il croyait certainement à la religion mais le fond de son esprit était celui d'un esprit lucide et moqueur, d'un sceptique voltairien.

Maurois indique que le caractère de Byron s'est formé peu à peu. A chaque étape importante dans la formation de Byron il s'arrête pour dresser un bilan et faire le point.

Ainsi Maurois s'interroge sur ce qu'a pu retirer Byron de son passage à Harrow:

Que rapportait-il d'Harrow? Un goût vif de l'amitié; une certaine connaissance des poètes. Avait-il commencé à comprendre la multiple énigme de la vie? Non, ce qui semblait malheureusement trop certain, c'était que les autres créatures humaines éprouvaient moins que lui le besoin de sentiments absolus. Hommes ou femmes, enfants ou jeunes filles, ils négociaient prudemment avec l'amour, avec la vérité, avec Dieu. Pourrait-il jamais devenir l'un d'eux? Il ne le souhaitait pas. Mais quelle était la place dans l'univers de George Gordon, Lord Byron¹³⁸?

Cambridge transforme Byron:

Harrow avait été le temps des amitiés sentimentales amoureuses; Cambridge venait de lui révéler les amitiés intellectuelles. Dans cet air de cynisme, sec, vigoureux, il respirait bien. Avec Hobhouse, Davies, Mathews, il pouvait se montrer tel qu'il croyait être; affranchi de son calvinisme, léger en amour, libre enfin. Mais est-on jamais libre après une telle enfance¹³⁹.

Enfin, à la fin de la première partie de sa biographie qui se situe au retour de Byron en Angleterre après son voyage en Orient, Maurois examine "les couches successives qui, durcies par le temps" limiteront le caractère de Byron et influenceront sa vision du monde:

138 Ibid., p. 71.

139 Ibid., p. 94.

Sur l'apport ancestral: violence des Gordon, tempérament sensuel des Byron, s'était déposé un apport physique; infirmité qui inspirait la haine du monde, beauté qui donnait les moyens de s'en venger. A la religion étroite et triste enseignée par les premiers maîtres écossais s'était superposé, sans la détruire, le déisme voltairien des étudiants de Cambridge, au sentimentalisme naïf de l'adolescence un humour ironique et fort. La vision du monde qui formait maintenant ce paysage intérieur était simple. Le globe avait été créé, sans but connu de nous, par un Dieu qui semblait indifférent à nos maux. Les hommes mus par leurs passions, par le destin, poursuivaient ou des sensations agréables, ce qui était sage, ou la gloire, ce qui était fou. Les empires s'élevaient et s'abaissaient comme les vagues de la mer. Tout était vanité, hors le plaisir¹⁴⁰.

Maurois voit en Byron un ennui de vivre incommensurable:

Depuis plusieurs années il luttait pour tuer en lui un sentimental qui l'avait fait cruellement souffrir. Trop brave pour se complaire dans le rôle de "gentleman doloriste", mais croyant avoir perdu toute confiance dans les femmes et dans les hommes, il essayait de vivre en Corsaire du plaisir, sans amour et sans amitié. Le malheur était que, dans le silence des passions, il s'ennuyait à crier... Comme un voyageur au palais gâté par les épices trouve fade toute nourriture saine, Byron dans le calme de son cœur ne percevait plus le goût de la vie. Il se croyait prêt à poursuivre toute passion violente, même criminelle, pourvu qu'elle lui rendît le sentiment toujours fuyant de sa propre existence¹⁴¹.

On pense ici à la réflexion de Charles Du Bos:

Le fonds byronien est bien cette mélancolie innée, due peut-être à un cœur, si je puis ainsi m'exprimer, en soi statique, qui, pour percevoir ses battements, a besoin que ceux-ci s'accélérent jusqu'à la folie¹⁴².

Pourtant, cet ennui profond qui remplit l'âme de Byron et l'empêche de jouir pleinement de la vie n'est peut-être qu'un aspect de ce

140 Ibid., p. 122.

141 Ibid., p. 136.

142 Charles Du Bos, Byron et le besoin de la fatalité, op. cit., p. 67.

que l'on peut appeler le byronisme. Maurois présente aussi un Byron à l'esprit sarcastique qui se soulage par des plaisanteries et juge lucidement la vie et les hommes. Byron prend sa revanche en se moquant. Il essaye de surmonter son ennui dans le plaisir et même la débauche mais il n'y parvient pas totalement.

Maurois n'insiste guère sur l'orgueil fondamental de Byron, orgueil de sa race, de sa beauté, de son génie. Il nous fait cependant part de la tendance de Byron à être admiré mais surtout à "épater" les gens, à les mystifier¹⁴³. Byron est un "fumiste" à froid qui ne recule pas devant les facéties les plus déplacées.

Byron est au fond, comme le souligne Charles Du Bos, "le plus conventionnel d'entre les intraitables adversaires de la convention"¹⁴⁴. Il voulait être accepté et admiré par la classe aristocratique d'où la pauvreté de son enfance l'avait exclu. Maurois ne manque pas de souligner cet aspect du caractère de Byron:

Il était "conventionnel", comme tous les êtres qui, accueillis tard dans une société fermée, ont pour les lois de cette société un attachement un peu inquiet. De tous les conventionnalismes, le plus tyrannique chez les adolescents est celui de l'anticonventionnalisme: "Notre loi est de mépriser la loi". Au personnage d'un Lord Byron s'imposait, pour un esprit conformiste, un cérémonial de la débauche¹⁴⁵.

143 Voir par exemple les activités de Byron à Newstead dans le chapitre XII, "Crâne d'Ivoire Poli", p. 104.

144 Charles Du Bos, Byron et le besoin de la fatalité, op. cit., p. 36.

145 Don Juan ou la Vie de Byron, op. cit., pp. 74-75.

Ethel Colburn Mayne dans son Byron a fort bien analysé cette caractéristique de Byron:

Dans la nature de Byron l'ambition de sa vanité et la pusillanimité de cette même vanité étaient sans cesse en guerre l'une contre l'autre, - l'une le poussant en imagination à la révolte ouverte contre la convention, l'autre l'induisant dans la vie réelle à plier avec docilité devant elle. Il y a quelque chose de tragique dans sa lutte perpétuelle avec cette dualité, laquelle constitue à mon avis, le vrai problème de sa personnalité¹⁴⁶.

Maurois montre qu'en dépit des apparences Byron reste attaché à l'Angleterre par des liens puissants et nombreux. Même pendant son exil il reste en rapport épistolier avec ses amis, son éditeur, sa demi-soeur Augusta. La rencontre fortuite d'Anglais le mettait mal à l'aise:

Dès qu'il rencontrait des Anglais, son bonheur, si frêle, vacillait. Leur présence évoquait une société dont Byron avait à la fois l'horreur consciente et le respect inconscient¹⁴⁷.

Byron gardera toujours la nostalgie de son pays:

Comme il avait regretté jadis les paysages de l'Orient, il regrettait maintenant ceux du Nord. Il rêvait d'un ciel gris et de ces grands nuages chassés par le vent, tels qu'on les voit en Ecosse. Il envoyait Don Juan en Angleterre et décrivait avec une sorte d'amour le premier regard de son héros sur les falaises de Douvres¹⁴⁸.

Il est flatté quand il reçoit une invitation à bord de l'Hercule, bâtiment de la flotte anglaise à Céphalonie dans les îles Ioniennes. A

¹⁴⁶ Ethel Colburn Mayne, Byron, op. cit., p. 102. Cité par Charles Du Bos dans Byron et le besoin de la fatalité, op. cit., p. 36.

¹⁴⁷ Don Juan ou la vie de Byron, op. cit., pp. 119-120.

¹⁴⁸ Ibid., p. 357.

Missolonghi Byron revêt un uniforme rouge de colonel anglais.

Maurois suggère que l'expédition de Byron en Grèce est une tentative de réintégrer la communauté anglaise. L'opinion publique anglaise, d'autre part, souhaite confusément que son fils devienne un héros. Ce n'est donc pas la fatalité qui pousse Byron dans son aventure grecque mais un jeu de facteurs très humains:

Les préjugés de naissance n'entraient pas en lutte avec le désir de libérer un peuple étranger. Au contraire il sentait que pour des raisons obscures et profondes, souvenirs classiques, légendes héroïques, il serait, s'il jouait cette partie, soutenu par l'opinion publique anglaise¹⁴⁹.

Maurois intitule le dernier chapitre de sa biographie "Hamlet et Don Quichotte" pour mieux délimiter les deux versants du caractère de Byron. Il pose les questions suivantes:

Que désirait-il être? Hamlet ou Don Quichotte? L'homme passionné de justice qui ose, échoue et ne regrette pas l'échec, ou le rêveur gâté pour l'action par la pensée? Le savait-il lui-même¹⁵⁰?

Hamlet, c'est l'esprit d'indécision qui domine cette vie. C'est aussi le "besoin de la fatalité", dont parle Charles Du Bos. Don Quichotte c'est le goût de l'héroïsme.

Maurois voit aussi que le bon sens de Sancho Pança ne manque pas à Byron. Lady Blessington le remarque dans ses conversations avec Lord Byron:

149 Ibid., pp. 369-370.

150 Ibid., p. 364.

Et pourtant, le trait qui la frappait le plus, après la bonté native de Byron, c'était son bon sens; un bon sens anti-romantique, anti-individualiste, qui surprenait prodigieusement chez le moins social par sa légende, de tous les êtres¹⁵¹.

Byron, selon Maurois, est capable de percevoir la réalité sans illusion ou passion. Il avait la vocation d'un homme d'action:

Il croyait que ses véritables qualités apparaîtraient plutôt dans la vie active. Il s'était toujours considéré comme un soldat ou un homme d'Etat, privé par l'infirmité de son corps de la vie pour laquelle il était fait¹⁵².

Maurois cite une lettre de Byron qui prouve son désir d'"épater" le public par un coup d'éclat:

Si je vis dix ans de plus, vous verrez que ce n'en est pas fini de moi. Je ne veux pas dire en littérature, car cela n'est rien; et - si étrange que cela puisse paraître - je ne crois pas que c'était ma vocation. Vous verrez que - si le Temps et la Fortune le permettent - je ferai quelque chose qui étonnera les philosophes de tous les temps¹⁵³.

Byron était-il un homme d'action? Maurois nous le montre s'engageant dans la lutte de libération de la Grèce. Mais avant la dernière grande aventure de sa vie Byron avait essayé l'action à différents niveaux. Il avait participé à la vie politique en siégeant au Parlement, il s'était mêlé au mouvement politique italien, il s'était affilié à une société secrète de Carbonari, et il cachait même des armes pour le jour où il aurait à prendre part à la lutte italienne pour l'indépendance¹⁵⁴.

151 Ibid., p. 360.

152 Ibid., p. 367.

153 Ibid., pp. 367-368.

154 Ibid., Ch. XVI, "Arsenal au Palais Guiccioli".

Maurois décrit ainsi le poète fasciné par l'action mais incapable d'agir:

Par son courage, par son ennui, par son besoin d'évasion il appartenait à la race des hommes nés pour l'action. Il le savait. Il suivait la course météorique d'un Bonaparte avec admiration et envie. Mais son infirmité le condamnant à une vie sans éclat, il goûtait à la fois la grandeur et le néant des actions des autres¹⁵⁵.

Byron est un être divisé, ce qui le disqualifie pour l'action:

Était-il donc, comme il croyait et malgré l'opinion de ses amis, un homme d'action? La vérité était plus complexe. Très doué pour l'action, parce qu'il possédait à la fois le courage, le réalisme et la précision, Byron avait été condamné à la rêverie par l'indécision. Il avait à la fois souhaité être un défenseur des peuples et un grand seigneur libertin, un mari et un Don Juan, un voltairien et un puritain. Il avait combattu la société anglaise et il en avait désiré les faveurs. Ni conservateur ni radical, il avait été en politique anglaise cet animal, de tous le plus malheureux parce que le plus divisé, un whig. Toujours lui avait manqué cette unité de pensée et de conduite qui seule permet les grands desseins¹⁵⁶.

L'expédition grecque permet à Byron, selon Maurois, de se réconcilier avec lui-même et avec l'Angleterre. Byron peut enfin se réaliser:

Dès lors son esprit apaisé travaillait à plein rendement, sa clarté, sa prudence produisaient leurs effets et il devenait un chef souhaitable¹⁵⁷.

La crainte de l'ennui et la violence de son tempérament ont toujours conduit Byron à des actions extrêmes qu'il devait en même temps désapprouver à cause de sa sentimentalité et de son respect inné des

155 Ibid., p. 113.

156 Ibid., p. 369.

157 Ibid., p. 370.

conventions. C'était sans doute une source de conflit intérieur. Byron à Missolonghi avait découvert un bonheur peu conforme à son personnage dans la rédemption morale du sacrifice mais il était encore capable de se moquer de lui-même comme dans cette remarque à Lady Blessington:

Si je survivais à cette campagne (et ceci est un grand peut-être dans la suite de mon histoire) j'écrirai deux poèmes sur ce sujet, l'un épique, l'autre burlesque, dans lesquels personne ne sera épargné et moi moins que personne¹⁵⁸.

Maurois dans Portrait d'un ami qui s'appelait moi nous a confié qu'il était d'un tempérament romanesque et qu'il a attaché "une importance sans doute démesurée aux femmes et à l'amour"¹⁵⁹. Cet aveu explique la place considérable qu'occupent les aventures amoureuses de Byron dans sa biographie. Il avait déjà publié en 1927 dans les Cahiers de la Quinzaine un essai intitulé Lord Byron et le démon de la tendresse dans lequel il racontait sous la forme du dialogue romanesque la liaison de Byron et de Lady Frances Webster. En 1934, il publiera Byron et les femmes, volume constitué de pages empruntées à la vie de Byron. En 1952, son Byron portera le titre de Don Juan ou la vie de Byron, ce qui attire l'attention des lecteurs sur la vie sentimentale de Byron.

La beauté est venue trop tard à Byron pour qu'il aborde sa vie sentimentale avec confiance. Il était infirme, un peu obèse, timide. Ses premières amours avec Mary Duff révèlent un être sentimental et rêveur, terriblement conscient de sa jambe boiteuse:

158 Ibid., p. 372.

159 Portrait d'un ami qui s'appelait moi, op. cit., pp. 48-49.

Quand il pensait à sa jambe boiteuse, à sa démarche sautil-lante, il se sentait ridicule, honteux. Il aurait voulu se cacher, disparaître. Sentimental, rêveur, il devenait soudain, sans raison apparente, farouche¹⁶⁰.

Byron connaît le coup de foudre avec Mary Chaworth:

Il ne voyait plus qu'elle dans l'univers. Ce visage était devenu pour lui le seul spectacle digne d'être contemplé. Il l'avait regardé jusqu'à ne plus pouvoir l'oublier. Il ne respirait plus, il n'existait plus qu'à travers elle. Elle était sa vue, car il suivait son regard et ne voyait que par ses yeux¹⁶¹.

C'est alors que se situe l'épisode de la conversation surprise par Byron:

Un soir, à Annesley, comme Mary-Ann était déjà montée au premier étage, Byron, encore dans le hall, entendit une conversation au sommet des marches, entre elle et sa femme de chambre: "Est-ce que vous pensez que je pourrais tenir à ce garçon boiteux?" dit Mary-Ann¹⁶².

Maurois suit de très près le récit de Miss Ethel Colburn Mayne et celui de Moore sans les citer quand il nous décrit les réactions de Byron:

Cette phrase fut pour lui comme un coup au coeur. Dans la nuit noire il plongea hors de la maison et sans savoir ce qu'il faisait, courut d'un trait jusqu'à Newstead¹⁶³.

160 Don Juan ou la vie de Byron, op. cit., p. 42.

161 Ibid., p. 56.

162 Ibid., pp. 57-58.

163 Ibid., p. 58. "This speech was like a shot through the heart. Though late at night when he heard it, he instantly darted out of the house, and scarcely knowing whether he ran, never stopped till he found himself at Newstead." Moore, cité par E. Colburn Mayne, Byron, op. cit., p. 142.

Il saisit l'occasion pour deviner les pensées de Byron.

Tristesse, fureur, désir de mourir, désir de tuer, les sentiments les plus violents l'assiégèrent toute la nuit¹⁶⁴.

C'est alors que l'enfant passionné et naïf se transforme en un adolescent libertin et sceptique, tout au moins en théorie. Maurois nous montre que Byron n'était pas guéri de sa timidité et que sa nouvelle assurance n'était qu'une pose:

Devant Pigot, il posait à l'homme qui a compris les dangers de l'amour, qui a jugé les fermes et les réprise¹⁶⁵.

Est-il d'ailleurs nécessaire d'expliquer la transformation de Byron par la cruelle déception qu'il a éprouvée avec Mary Chaworth? Ne serait-ce pas plutôt une crise d'adolescence assez commune?

Il n'en reste pas moins que l'expérience vécue avec Mary Chaworth marquera les relations de Byron avec les fermes car il la revivra chaque fois qu'il se trouvera en leur société. Byron ne sera jamais un véritable cynique en amour et gardera toujours le sens du péché:

Il n'avait que du mépris pour toutes ces Julia, ces Mary, qui s'étaient laissé caresser par lui; ses "esprits aniraux" et son orgueil le poussaient à les poursuivre, mais en un temple intérieur bien caché, un petit Ecossais calviniste gardait son respect pour la pureté¹⁶⁶.

La carrière amoureuse de Byron débute véritablement après le triomphe de Childe-Harold et le retour du poète en Angleterre. Byron devient à ce moment une sorte de mythe:

164 Ibid., p. 58.

165 Ibid., p. 80.

166 Ibid., p. 86.

Les femmes imaginaient avec émotion la grande abbaye, les passions criminelles, et ce coeur de marbre de Childe-Harold, refusé, donc convoité¹⁶⁷.

Lady Caroline Lamb subit le charme de Byron. Maurois se plaît à nous la décrire en ces termes:

Elle était longue et mince; ses grands yeux noisette interrogeaient. Belle? Non, mais fragile et attirante¹⁶⁸.

Le destin de Lady Caroline était scellé; Maurois nous dit que dans son journal, en dessous de la première phrase sur Lord Byron, elle ajouta: "Ce beau visage pâle sera mon destin"¹⁶⁹.

Byron aborde ses relations avec Lady Caroline Lamb sous le signe de la revanche:

Aucune Mary Chaworth ne le ferait plus souffrir; il croyait savoir ce qu'étaient les femmes et comment il fallait les traiter. Fini pour lui le temps de la tendresse et de l'abandon; ce sexe fort peu angélique lui avait enseigné la dureté; il saurait profiter de la leçon¹⁷⁰.

Byron trouve en Lady Melbourne, la belle-mère de Lady Caroline, une correspondante privilégiée et un professeur de morale:

Lady Melbourne professait un libertinage méthodique que Byron admirait, essayait d'imiter et auquel il n'atteignait jamais tout à fait parce que chez lui la zone de tendresse restait vulnérable à la moindre atteinte... Lady Caroline l'ennuyait souvent; Lady Melbourne l'intimidait et le charmait par une désinvolture dont il n'était capable que par accès. Elle jouait,

167 Ibid., p. 144.

168 Ibid., p. 146.

169 Ibid., p. 146.

170 Ibid., p. 147.

pour achever sa conversion au scepticisme amoureux, le rôle qu'avait joué Mathews à Cambridge pour l'amener au scepticisme religieux¹⁷¹.

Lady Melbourne fascinait le Byron sarcastique de surface mais le Byron intérieur calviniste et sentimental ne l'appréciait peut-être pas. Byron fait preuve à l'égard de Lady Caroline de dureté de cœur et de cynisme. Il est animé d'un esprit de revanche:

Elle ne fut pas tout de suite sa maîtresse et peut-être l'eût-il épargnée si le souvenir d'un premier amour malheureux ne l'avait encore tourmenté. Mais, dans la philosophie qu'il s'était faite, une femme qui ne se donnait pas ne donnait rien d'elle-même et méprisait un amant trop lâche pour la contraindre¹⁷².

Maurois montre le détachement parfait de Byron et sa froideur à l'égard de sa maîtresse:

Il l'avait prise avec un sang-froid parfait. Il fut pour elle un amant détestable, sévère, qui jugeait sa maîtresse sans illusions, avec ce réalisme impitoyable et clairvoyant qui était, lorsqu'il n'aimait pas, la forme naturelle de son esprit¹⁷³.

Lady Caroline déplait au poète par son excès d'imagination, son manque de pudeur et surtout son adoration:

Cette naïve adoration, qui aurait dû toucher Byron, l'agaçait; il pensait qu'elle rendait ridicule¹⁷⁴.

Byron réproûve au fond de lui-même la passion dont il est l'objet:

171 Ibid., pp. 151-152.

172 Ibid., p. 154.

173 Ibid., p. 155.

174 Ibid., p. 156.

A des yeux de jeune calviniste nourri de la Bible, Lady Caroline était la Femme Adultère¹⁷⁵.

Lady Caroline ne correspond pas à son type de femme:

Byron aimait à être traité par les femmes "comme une soeur favorite et un peu méchante", non comme un maître... Il admettait deux types de femmes extrêmes: le "beau idéal", timide, chaste, qu'il avait formé d'une Mary Chaworth imaginaire ou de l'ombre enfantine d'une Margaret Parker, et la compagne de plaisir. La femme hardie, amoureuse et qui pourtant exigeait l'amour, aux yeux de Byron manquait aux conventions¹⁷⁶.

La liaison avec Lady Caroline ne pouvait donc durer:

C'était sa première aventure avec une femme du monde; il avait trouvé l'expérience odieuse. Cette maîtresse avide de son temps et de ses pensées, en était arrivée à l'exaspérer¹⁷⁷.

Par contre, en Lady Oxford, Byron trouve un caractère accordé au sien et tout de suite s'établit entre eux "l'entente muette qui unit un jeune homme assez timide, mais de tempérament exigeant à une femme encore belle qui aime l'amour et sait rendre faciles les premières approches..."¹⁷⁸.

De plus, Lady Oxford tout comme Lady Melbourne correspond à la pente naturelle de l'esprit de Byron car il aimait "à se laisser guider par ces femmes sceptiques et fortes"¹⁷⁹.

Durant tout le séjour de Byron à Eywood, chez les Oxford, Lady Caroline n'avait cessé de lui écrire ainsi qu'à Lady Oxford des lettres

175 Ibid., p. 156.

176 Ibid., p. 153.

177 Ibid., pp. 159-160.

178 Ibid., p. 165.

179 Ibid., p. 166.

folles et pathétiques que les deux amants lisaient ensemble "avec un grand mépris"¹⁸⁰.

Maurois commente avec justesse la cruauté féminine dont fait preuve Lady Melbourne à l'égard de sa belle-fille dans sa correspondance avec Byron:

"Si je connais Caroline, vous n'en êtes pas quitte. J'ai vu deux lettres d'elle écrites le même jour, l'une pleine de bonheur, de gaieté de grands dîners - l'autre hypocrite, parlant de son malheur et affectant d'être tranquille et résignée. Comme de tels sentiments ne sont pas dans sa nature. Il est probable que vous apprendrez bientôt tout le contraire". Les femmes seules détruisent avec cette férocité les tristes mensonges des femmes¹⁸¹.

Maurois met un point final à sa relation de la liaison de Byron avec Lady Caroline en citant le texte de la lettre de rupture de celui-ci¹⁸². Il est toutefois regrettable que Maurois ne commente pas la lettre de Byron écrite, nous dit-il, "peut-être sous la dictée de Lady Oxford".

D'un point de vue humain cette lettre est inexcusable par sa cruauté gratuite et Byron ne se comporte pas comme un 'gentleman'. Il faut cependant dire à la décharge de Byron que celui-ci était excédé par les incessantes exigences et les importunités de Caroline. D'autre part, ainsi que l'indique Maurois, il se laissait guider par Lady Melbourne qu'il tenait au courant de tout.

180 Ibid., p. 167.

181 Ibid., p. 168.

182 Ibid., p. 168.

Il n'est nul épisode de la vie de Byron où le lecteur anticipe le biographe avec plus de curiosité que celui de l'inceste. Maurois écrit tout en nuances et ayant le goût de la mesure écrit à ce sujet :

J'espère tout en traitant cet épisode sans hypocrisie, avoir fait partager au lecteur les sentiments d'admiration et de pitié que, me semble-t-il, doit inspirer le caractère de Byron¹⁸³.

Il s'est "attaché à observer les proportions véritables et à ne pas faire de ce thème secondaire le sujet central d'une vie de Byron"¹⁸⁴.

A son avis cet inceste est "un crime assez imaginaire" car non seulement Augusta Leigh n'était que la demi-soeur de Lord Byron, mais il ne l'avait presque jamais vue avant le moment où en 1813, il la rencontra et l'aima"¹⁸⁵.

Maurois cherche un point de départ normal à une aventure anormale et pense que Byron commença à éprouver pour sa soeur une inclination aussi naturelle que s'il s'était agi d'une autre femme mais avec en plus la ressemblance avec lui-même :

Pour Byron, si curieux de lui-même, ce fut une étonnante sensation que de rencontrer cet autre lui-même et qui était une jolie femme¹⁸⁶.

"Byron cherchait dans l'amour un mélange d'amitié gaie, de sensualité et de tendresse presque maternelle. Comme une soeur un peu

183 Ibid., Préface, p. 10.

184 Ibid., Préface, p. 11.

185 Ibid., Préface, p. 10.

186 Ibid., p. 173.

audacieuse..."¹⁸⁷ nous dit Maurois pour expliquer l'attirance de Byron pour Augusta.

De plus, Maurois insiste sur le fait que Byron croit à la fatalité de sa passion et qu'il en éprouve du plaisir:

Depuis l'enfance, il s'était senti désigné, comme Zeluco, pour quelque crime monstrueux qui le mettrait au-dessus et en dehors des lois humaines. En cette aventure il sut se sentir coupable, et trouver plaisir à se sentir coupable plus qu'il ne le fut réellement. On pourrait presque dire que ce fut lui, et lui seul qui, baptisant inceste un amour assez naturel pour une demi-soeur inconnue, transforma la faute en crime¹⁸⁸.

Maurois analyse avec beaucoup de finesse la nature du plaisir qu'éprouve Byron dans l'inceste:

Il trouva dans cet amour un plaisir d'autant plus âcre et vif qu'il avait, lui, le sentiment de péché. Ses aventures passées lui parurent insipides à côté de ce bonheur mêlé de remords. L'inceste, violant une des lois les plus antiques des hommes, lui semblait donner aux joies de la chair le prestige de la révolte¹⁸⁹.

Ce qui importe alors ce n'est pas tellement l'inceste en lui-même que le sentiment de la transgression dont Charles Du Bos fait le pivot de son étude sur la vie de Byron:

Byron ne peut vivre que de sensations, et de sensations nouvelles, sans cesse renouvelées: il n'est pas assez que de dire qu'il se blase vite: il semble qu'il soit né blasé, et qu'il ne puisse se sentir vraiment que hors la loi... Dans la loi, il n'éprouve rien; hors la loi, il sent à fond¹⁹⁰.

187 Ibid., p. 175.

188 Ibid., p. 175.

189 Ibid., p. 176.

190 Charles Du Bos, Byron et le besoin de la fatalité, Paris, Buchet et Chastel, édition de 1957, pp. 123-124.

Maurois perçoit en Byron "un étrange narcissisme", une "incapacité à sortir de lui"¹⁹¹ ce qui rejoint l'opinion de Charles Du Bos pour qui "si Augusta est la seule femme qu'il ait aimée, c'est précisément parce qu'en l'aimant il se rassemblait tout entier sur lui-même et sur sa race"¹⁹².

La conduite de Byron à l'égard de Lady Frances Webster découvre un arrière-plan de la nature de Byron qui contredit les vues habituelles à son sujet:

Cette jeune femme fragile, presque jeune fille l'avait touché. Vierge de cœur, puisqu'elle n'avait connu d'autre homme que ce "marito" grossier, elle évoquait le thème, encore puissant sur l'âme de Byron, de Mary Chaworth... Sentimental masqué de mépris, mais jamais tout à fait guéri de l'espoir, il haïssait l'hypocrite chasteté qui ne fuit que pour être poursuivie, mais il respectait les émotions tendres dès qu'il les croyait sincères¹⁹³.

Dans cette aventure Byron ne se conforme pas à son image de séducteur cynique:

Il eut pitié et l'épargna... Pour la première fois depuis longtemps il était content de lui-même. Il avait, en un moment de faiblesse, osé céder au besoin de vertu que le souci de sa gloire lui commandait de refouler. Cette vertu était sa propre récompense¹⁹⁴.

Maurois semble accorder plus d'importance au mariage de Byron et à la rupture qui l'a suivi qu'à son amour pour Augusta:

191 Don Juan ou la vie de Byron, op. cit., p. 175.

192 Charles Du Bos, Byron et le besoin de la fatalité, op. cit., p. 125.

193 Don Juan ou la vie de Byron, op. cit., p. 182.

194 Ibid., p. 183.

Le mariage était de toutes les formes de l'amour, la seule dont il n'eût pas essayé. Il aimait l'étonnant, le dangereux. Pour un homme de sa réputation, l'étonnant n'était-il pas le mariage¹⁹⁵?

Byron épousait Annabella Milbanke "parce què c'était une "sensation" parce qu'il éprouvait le besoin d'une "conseillère", et même parce qu'à certains jours il croyait l'aimer à sa manière"¹⁹⁶.

Annabella ne correspond pas à l'idée que Byron s'était faite d'elle dans son imagination:

Quand il était loin des femmes, il construisait un roman autour d'elles. S'il ne les rencontrait plus, elles occupaient paisiblement leur niche dans ce musée de divinités défuntes qu'était l'esprit de Byron; devaient-elles jouer en personne le rôle, presque toujours inhumain, qu'il leur avait distribué, elles étaient perdues. D'Annabella il avait attendu, le Diable savait pourquoi, qu'elle fût une femme à la fois séduisante et forte, capable de se faire aimer de lui et de le guider. Plus d'un poète a fait ce rêve d'un être qui aurait à la fois le charme d'une maîtresse et la sagesse gaie d'une camarade. Mais quand une femme est amoureuse, elle l'est avec toutes les faiblesses de l'amour. C'était ce que Byron ne pouvait comprendre, surtout quand il s'agissait d'Annabella¹⁹⁷.

Mais Maurois examine les causes de la mésentente entre Byron et Annabella et nous montre qu'il n'est peut-être pas nécessaire d'y chercher autre chose qu'une incompatibilité entre Byron et une "jeune fille fraîche, pas très jolie", froidement intellectuelle¹⁹⁸.

195 Ibid., pp. 200-201.

196 Ibid., p. 212.

197 Ibid., p. 215.

198 Ibid., p. 215.

André Maurois introduit la notion de mythe si importante quand il s'agit de comprendre Byron. Celui-ci, alors que la voiture l'emportait vers sa lune de miel, se disait que "ce mariage n'avait été qu'une revanche". Maurois précise, tout en le liant à la trame du récit, un des traits les plus caractéristiques de Byron, ce besoin de jouer un rôle dans un mythe qu'il invente:

Il n'était pas vrai qu'il l'eût épousée par vengeance. Au temps de la première demande, le mythe avait été tout différent. Alors il avait souhaité et espéré le bonheur par la domination d'une femme sur lui. Mais la véritable Annabella n'ayant pu être cette femme, il lui distribuait maintenant le rôle de victime¹⁹⁹.

Dans les chapitres XXIII et XXIV Maurois décrit Byron qui traverse une phase de déséquilibre psychologique, le conduisant jusqu'à la cruauté mentale en partie involontaire.

Après la rupture de son mariage la société anglaise rejette Byron et le force à s'exiler²⁰⁰.

La période de deux années qui va de mai 1817, date du commencement de l'exil de Byron, à avril 1819 date de sa rencontre avec la comtesse Guiccioli est particulièrement difficile à justifier pour un biographe de Byron. Comment peut-on excuser sa cruauté et son cynisme envers Claire Clairmont?

Elle l'ennuyait et l'irritait. Femme de petite naissance, sans pudeur, qui s'était jetée à sa tête par caprice de bas bleu... Elle attendait un enfant de lui? Soit. Il élèverait

199 Ibid., p. 222.

200 Ibid., pp. 251-253.

l'enfant ... Mais il ne voulait pas revoir la mère²⁰¹.

Maurois se divertit quand il nous raconte les amours de Byron avec Marianna Segati:

Marianna Segati sut donner à Byron (si candide sous son air de roué) l'illusion qu'il était son premier amant ... Au fond il l'aimait à sa manière, demi-sentimentale, demi-réprisante, comme il aimait un chien fidèle, un cheval, une chanson de Tom Moore. Elle était gaie s'il le souhaitait, silencieuse s'il était triste, bel animal soumis²⁰².

La rupture avec la Segati marque chez Byron une chute morale. Il se jette dans la débauche pour y trouver l'oubli de soi et peut-être par défi pour l'opinion d'un monde hypocrite. La femme qui a supplanté la Segati marque assez bien cet abandon de toute dignité: c'est Margarita Cogni. Maurois essaye de nous amuser avec la relation du début de la liaison:

Hobhouse et lui avaient remarqué, dans un groupe de paysans, deux filles magnifiques. Byron proposa un rendez-vous à l'une d'elles, Margarita Cogni. Elle répondit qu'elle était prête à faire l'amour avec lui, puisqu'elle était mariée et que toutes les femmes mariées le faisaient, mais que son mari (un boulanger) était assez féroce. Byron baptisa "la Fornarina" cette boulangère et, à force de sequins, la conquit. Elle avait vingt-deux ans. Elle ne savait ni lire ni écrire. Il n'avait pas encore rencontré de femme aussi primitive; celle-là lui plut²⁰³.

Maurois prend visiblement plaisir à rapporter la réplique de Margarita à Marianna venue l'injurier:

201 Ibid., p. 271.

202 Ibid., pp. 286-287.

203 Ibid., p. 298.

Vous n'êtes pas sa femme, je ne suis pas sa femme; vous êtes sa "donna" et je suis sa "donna"; votre mari est un cocu et le mien en est un autre. Pour le reste, quel droit avez-vous à me faire des reproches²⁰⁴?

Le règne de la Fornarina qui bat les autres-femmes, intercepte les lettres, épie les infidélités de son amant va durer jusqu'au jour où Byron, exaspéré par ces continuels esclandres, la met à la porte²⁰⁵.

Maurois donne une explication détaillée des causes de la débauche chez Byron. Tout d'abord il y a "le faible pouvoir de contrainte d'une société étrangère et dont le jugement lui était indifférent":

En ce pays de mœurs faciles, loin de la seule horde humaine dont il se sentit vraiment membre responsable, il redevenait un animal solitaire, qui ne cherchait plus qu'à satisfaire ses désirs²⁰⁶.

La fin du règne de Marianna en est la deuxième raison car Margherita Cogni est un bel animal "une de ces femmes dont on peut tout faire". Maurois ajoute le commentaire suivant:

Il croyait aimer ce genre d'animal, mais il ne lui était pas fidèle. La femme douce, craintive, "aux yeux de gazelle" le fixait mieux et le rendait plus heureux²⁰⁷.

Enfin, Maurois voit dans "l'immense pouvoir d'achat de ses revenus anglais sur le marché du vice vénitien" la dernière raison de la débauche de Byron²⁰⁸.

204 Ibid., p. 298.

205 Ibid., p. 304 et p. 305.

206 Ibid., p. 299.

207 Ibid., p. 300.

208 Ibid., p. 300.

Avec la comtesse Guiccioli, Byron connaît un attachement durable. Maurois traite avec une ironie amusée cette liaison et présente Byron dans un rôle de chevalier servant²⁰⁹. C'est l'occasion pour lui de détendre l'atmosphère en nous décrivant les mœurs italiennes en matière d'amour.

La comtesse Guiccioli mariée à seize ans avec un vieillard de soixante ans était à la recherche d'un cavalier servant:

La question, pour une jeune femme était grave. On pouvait se marier à la légère; le choix d'un amant demandait des soins²¹⁰.

Pourquoi Byron aimait-il cette jeune femme?

Elle était une conquête honorable, née comtesse Gamba, jolie, très amoureuse, point sottée ou du moins tel était l'avis de Byron, et même instruite, pour une petite fille sortie du couvent. Peut-être l'eût-il jugée plus sévèrement si elle n'avait été étrangère, mais il y a un amusement de l'exotisme qui fait paraître agréables, dans une langue nouvelle, des platitudes²¹¹.

Teresa Guiccioli était donc en position favorable pour plaire à Byron. De plus, elle l'idéalisait:

Elle s'était fait de lui une image héroïque, elle aimait cette image. Elle refusait de le croire cynique; elle le voulait chevaleresque, tendre, irréel, enfin tel que les femmes ont toujours voulu leurs amants. Il se laissait faire, avec une légère crainte du ridicule, mais aussi avec un certain plaisir, parce que le Byron de la comtesse Guiccioli ressemblait à cet autre Byron de Harrow et Newstead, qu'il avait lui-même aimé jadis²¹².

209 Ibid., chapitre XXX "Chevalier Servant".

210 Ibid., p. 310.

211 Ibid., p. 314.

212 Ibid., p. 314.

L'attachement de Byron pour Teresa Guiccioli "n'avait ni la violence des premiers temps d'un amour, ni la méticuleuse sévérité des ruptures. Il se laissait dériver, sans gouverner, au cours paresseux et caressant des fantaisies de Mme Guiccioli"²¹³.

L'interprétation que Maurois nous présente du personnage de Byron dans ses relations amoureuses est dans l'ensemble traditionnelle: il présente Byron comme un personnage naturellement timide et sentimental qui devient cynique après sa déception avec Mary Chavorth. L'orgueil de Byron a été blessé et il vivra toute sa vie amoureuse sous le signe de la revanche:

L'orgueil doit être apaisé quand l'homme (ou la femme) doute d'eux-mêmes. Byron, parce qu'il avait entendu la première jeune fille qu'il eût aimée dire: "Et comment pourrais-je jamais m'intéresser à ce garçon boiteux?" chercha toute sa vie des revanches²¹⁴.

Dans un article publié dans l'Illustration pour Noël 1938, Maurois affirme que Byron était un Don Juan malgré lui:

Byron n'était pas né pour ce rôle. Jeune homme, il avait rêvé d'amours sentimentales et tendres. Mais la première femme qu'il avait aimée l'avait trahi et dès lors il avait voulu se venger sur toutes les autres des souffrances que celle-là lui avait infligées. Byron est le sentimental changé en cynique par une expérience douloureuse²¹⁵.

Byron apparaît plutôt comme une victime:

213 Ibid., p. 323.

214 André Maurois, Un art de vivre, Paris, Librairie Académique Perrin, 1967, p. 137.

215 "Don Juan", l'Illustration, Noël 1938, sans pagination.

Don Juan choisit ses premières maîtresses; ensuite il est choisi. "Depuis la guerre de Troie", disait Byron, "personne n'a été aussi enlevé que moi"²¹⁶.

Don Juan est à la recherche d'une femme idéale et il serait infidèle "non parce qu'il ne souhaite pas être fidèle, mais parce qu'il ne trouve pas au monde une seule femme qui soit égale à l'image qu'il a forrée de la Femme"²¹⁷.

Poursuivant l'identification de Byron avec Don Juan, Maurois ajoute:

Byron poursuivait à travers le monde un type idéal: la femme douce, aux yeux de gazelle, à la fois timide et divertissante, enfantine et sage, voluptueuse et chaste; "assez intelligente", disait-il "pour m'admirer et pas assez pour souhaiter être admirée elle-même". Quand une femme lui plaisait, il imaginait de bonne foi qu'elle allait être la Bien-Aimée, l'héroïne de roman, la Divinité. Dès qu'il la connaissait mieux, il découvrait qu'elle était soumise, comme tous les êtres humains, aux nécessités animales, que son humeur dépendait de sa santé, qu'elle mangeait (il avait horreur de voir une femme manger), que les yeux de gazelle pouvaient devenir, par la jalousie, fort sauvages et, comme Don Juan, Byron fuyait²¹⁸.

Il semble une fois de plus que Maurois ait été indulgent envers son sujet. Byron en amour n'a pas un comportement "normal". Il ne peut vivre que de sensations nouvelles. Est-il capable d'un élan du cœur? Maurois n'insiste pas assez sur sa dureté indéfendable envers Claire Clairmont ainsi que sur sa brutalité et son manque de tact à l'égard de sa femme. Il est vrai que dans le cas de Lady Frances Webster et de la

216 Un art de vivre, op. cit., p. 120.

217 Sentiments et Coutumes, Paris, Grasset, 1934, p. 25.

218 Ibid., p. 137.

comtesse Guiccioli, Byron fait preuve d'une certaine générosité et d'une survivance d'un code de l'honneur. Il est vrai que Byron a eu de nombreuses maîtresses et que les femmes ont joué un rôle important dans sa vie, mais il y a eu d'autres facteurs extrêmement importants dans sa carrière qui reçoivent beaucoup moins d'attention peut-être parce qu'ils n'éveillent pas la curiosité du lecteur. Ainsi Maurois porte-t-il davantage l'accent sur les relations temporaires de Byron avec Lady Frances que sur son amitié avec Tom Moore.

Les relations avec Rogers sont négligées alors que son bref amour pour Margarita Cogni reçoit une attention toute particulière.

On aimerait aussi voir davantage l'intérêt de Byron pour les courants littéraires et politiques de son temps.

Maurois reste discret sur les amitiés particulières de Byron. Il signale la brouille de Byron avec Lord Grey "pour des raisons mystérieuses et graves qu'il avait refusé, avec une farouche pudeur, de révéler, même à sa mère, même à Hanson"²¹⁹.

Il se contente dans les notes de la bibliographie d'ajouter:

Hobhouse, à propos de Lord Grey, écrit en marge de Moore: "Durant cette intimité se produisit un fait qui eut certainement beaucoup d'influence sur les mœurs de Byron dans la suite"²²⁰.

Il n'y a nulle tentative de la part de Maurois d'expliquer ce qu'était ce fait mystérieux.

219 Don Juan ou la vie de Byron, op. cit., p. 59.

220 Ibid., p. 423.

A Harrow les tendances homosexuelles de Byron sont suggérées par Maurois:

Il s'entourait d'enfants très beaux; rien ne lui était plus agréable que de protéger des êtres jeunes et faibles; cela flattait son orgueil et satisfaisait son besoin de tendresse. Lord Clare était son préféré, mais il aimait aussi le duc de Dorset, Lord Delaware et le jeune Wingfield²²¹.

L'amitié de Byron pour Lord Clare a tout de la passion amoureuse:

Même pour son favori, Lord Clare, l'amitié de Byron était loin d'être un sentiment calme et continu. Il s'y montrait jaloux, ardent, exigeant²²².

Encore une fois Maurois se contente de suggérer de façon très discrète. Il ajoute dans les notes de sa bibliographie:

Sur les amitiés de Byron à Harrow, note de Hobhouse: "Moore ne sait rien, ne veut rien dire de la principale cause de toutes ces amitiés enfantines"²²³.

L'amitié de Byron avec Eddleston à Cambridge suscite de la part de Maurois le commentaire suivant:

C'était son type d'amitié favori pour un être, non seulement plus jeune, mais inférieur par la naissance et la fortune. Avec Eddleston, beaucoup plus facilement qu'avec Clare ou Delaware, il régnait en maître sur un esprit. En échange, il accordait une protection sans réserves²²⁴.

La passion de Byron pour Nicolo Giraud qu'il rencontra lors de son second séjour à Athènes n'est pas davantage expliquée par Maurois. Celui-ci se contente de citer Byron:

221 Ibid., p. 59.

222 Ibid., p. 60.

223 Ibid., p. 423.

224 Ibid., p. 76.

Je suis son "Padrone" et son "amico" et Dieu sait quoi en outre²²⁵.

Ce que Byron est en outre, Maurois ne le dit pas. Au lecteur d'imaginer la suite.

La rencontre de Byron à Metaxata avec le jeune Loukas est évoquée en une seule phrase:

Il avait aussi trouvé un petit page grec, Loukas, nouvel Eddleston²²⁶.

L'esprit de finesse de Maurois nous laisse beaucoup à deviner. Pourtant si Byron avait des tendances homosexuelles et ce jusqu'à la fin de sa vie comme en témoigne l'épisode relatif à Loukas, il faut en tenir compte car ce fait n'est pas sans avoir eu d'influence sur son comportement psychologique.

Peut-être l'explication nous est-elle donnée par cette réflexion de Maurois au sujet d'une lettre envoyée par Caroline Lamb à Medwin:

Oui, ce que Byron pouvait aimer chez un être, c'était une certaine forme d'innocence et de jeunesse. D'où Mary Duff, Margaret Parker, Eddleston, Nicolo Giraud, puis Theresa Guiccioli et le page Loukas²²⁷.

Maurois a indiqué comment une éducation calviniste, l'histoire de son hérité chargée, son infirmité, ont implanté dès le début en Byron l'étrange pressentiment qu'il était marqué par la fatalité. Byron avait le sentiment d'avoir été traité injustement par le destin. Ce

225 Ibid., p. 118.

226 Ibid., p. 375.

227 Ibid., pp. 410-411.

ressentiment et son sens du péché furent intensifiés par ses propres actions au point que tout ce qui lui arrivait de fâcheux, même quand cela concernait les autres plus que lui-même, devenait un simple épisode dans la longue guerre engagée entre le destin et George Gordon Byron et amenait ces incarnations de défi et de désespoir: Harold, Lara, Manfred, Caïn. Enfin le réaliste lucide qu'était Byron s'est libéré de ses obsessions et s'est tourné comme il avait toujours eu envie de le faire vers l'action. Maurois a montré tout cela et il a révélé à plusieurs reprises l'indécision de Byron, son inertie, sa connaissance de lui-même qui le disqualifiaient comme homme d'action.

Maurois a présenté un portrait de Byron qui fait ressortir la complexité du personnage mais on peut y déceler un certain nombre de faiblesses.

Certains traits caractéristiques aussi importants que le cynisme et la cruauté de Byron sont estompés. Le problème de sa sincérité n'est même pas posé. Maurois a aussi trop tendance à trouver des éléments autobiographiques dans le héros byronien. Il est certain qu'un personnage poétique est dans une certaine mesure une projection de la personnalité de son auteur, il est même vrai qu'après le succès de Childe-Harold, Byron a assumé le rôle de son héros en public. Mais Byron représente beaucoup plus qu'un de ses héros et il garde toujours une certaine distance vis-à-vis d'eux.

Le génie littéraire du poète mériterait que son biographe s'y attarde. Au contraire, Maurois s'intéresse bien davantage à ses

aventures sentimentales et à sa conduite à l'égard des femmes.

La présentation de Byron est idéalisée. Maurois est extrêmement discret sur les tendances homosexuelles de Byron et il se montre extrêmement indulgent à l'égard de ses échappatoires morales.

Le mélange de violence héréditaire, de timidité, d'orgueil, de pose, de sentimentalité, de calvinisme, de besoin de la fatalité révèle le secret du caractère de Byron.

Le portrait semble véritable, mais est-il authentique? La méthode employée par Maurois, son insistance sur les aspects romanesques susceptibles de plaire au grand public permettent d'en douter. Quoiqu'il en soit le portrait que Maurois a donné de Byron est cohérent et vraisemblable mais le mystère du personnage reste entier.

Une impression de sérieux se dégage de la biographie écrite par Maurois. Il semble à cet égard que les critiques adressées à Ariel et, dans une moindre mesure, à Disraëli, aient porté car cette fois-ci la documentation est solide, les sources sont données et le rôle joué par l'imagination est moindre. Il est vrai que la biographie de Byron n'était pas destinée comme Ariel à libérer Maurois de lui-même et que celui-ci n'éprouve pas la même sympathie pour Byron que pour Disraëli.

De plus, l'oeuvre du poète n'est pas négligée et sert à renseigner sur l'homme Byron. On pourrait cependant reprocher à Maurois d'avoir donné un caractère trop autobiographique à l'oeuvre de Byron. La poésie lui servait de soupape de sûreté et si l'on veut découvrir le véritable Byron c'est plutôt, comme Maurois lui-même l'indique d'ailleurs, dans la

correspondance et dans les journaux intimes qu'il faut le chercher.

Maurois a su rester à l'écart de l'influence du prestige byronien. S'il est impossible de rester totalement neutre à l'égard de Byron, il a traité des problèmes aussi épineux que ceux de l'inceste et de la séparation avec beaucoup de sérénité.

Maurois a fait preuve de sa pénétration psychologique habituelle dans le traitement du personnage de Byron mais on peut lui reprocher son attitude indulgente envers le poète. Dans son souci de ne pas prendre parti et de tout expliquer il n'a pas suffisamment montré les côtés déplaisants de Byron. Byron est pour lui un homme normal dans tous les sens du mot et c'est ainsi qu'il a excusé la conduite de Byron envers Caroline Lamb, sa femme Annabella et Claire Clairmont. L'épisode de l'inceste est, comme nous l'avons vu, traité comme un thème secondaire.

Maurois a mis sa connaissance du monde au service de la biographie ce qui l'a parfois amené à des jugements superficiels. C'est peut-être la faiblesse que partage cette biographie avec les deux précédentes.

D'un point de vue artistique, la réussite est peut-être moins parfaite que dans les biographies de Shelley et de Disraëli. Peut-être ceci est-il dû au fait que Maurois a essayé d'adhérer aux principes énoncés dans Aspects de la biographie. Il a tenté de faire un compromis entre la biographie oeuvre d'art et la biographie oeuvre scientifique, il a visé au romancé documenté. Le danger comme dans tout compromis est de s'asseoir entre deux chaises, c'est-à-dire de créer une oeuvre hybride. De nombreux critiques ne s'y sont pas trompés. Ainsi Jean Prévost:

Je regrette un peu que Maurois ait tant étendu son Byron. Sans doute, il voulait montrer, une fois pour toutes, qu'il était capable de sonder les sources, de multiplier les détails, de faire l'érudit et le professeur. L'art n'y a pas gagné grand chose²²⁸.

Jack Kolbert partage le même avis:

Byron peut être critiqué précisément parce que la documentation en est excessive. Il lui manque la légèreté délicate de Shelley ou de Disraëli et la lecture en est bien plus laborieuse²²⁹.

Quoi qu'il en soit, la biographie de Maurois témoigne d'une appréciation rationnelle des sources, d'une tolérance certaine à l'égard des fautes morales de Byron et d'une pénétration psychologique qui stimulent notre intérêt pour la personnalité complexe de Byron.

Elle manifeste aussi une attitude extrêmement positive car elle sert de correctif aussi bien à l'insistance exagérée sur la turpitude morale du poète qu'à son apologie, en reconnaissant franchement que Byron avait une conception de la vie et une conduite qui faisaient partie des normes du XVIIIe siècle et de la Régence. Cette attitude ne diminue en rien l'estime pour son oeuvre poétique et ne trahit pas son caractère.

Byron marque donc l'aboutissement de la technique biographique de Maurois. Dans Aspects de la biographie, il avait démontré théoriquement

²²⁸ Jean Prévost, "André Maurois", La Nouvelle Revue Française, n° 228, 1^{er} septembre 1937, p. 441.

²²⁹ Jack Kolbert, "André Maurois à la recherche d'un genre: la biographie", French Review, 39, n° 5, avril 1966, p. 676. Voir aussi Maurice Roy, André Maurois, Paris, Editions de la Caravelle, 1934, pp. 53-54 et John Charpentier, Mercure de France CCXIII, 1^{er} novembre 1930, p. 614.

que la biographie pouvait être à la fois une science et un art, Byron apportait la preuve que la solidité de la documentation et le rôle moins important dévolu à l'imagination ne nuisaient en rien à l'élégance et à la clarté de l'écriture. Byron est la première de cette longue série de biographies à mi-chemin entre l'érudition historique et l'intuition romanesque qui ont établi la réputation d'André Maurois en France et à l'étranger.

CONCLUSION

Les biographies anglaises de Maurois témoignent d'une évolution dans sa conception de l'art biographique, d'une mise au point progressive de sa méthode. Ariel et Disraëli étaient avant tout des moyens d'expression qui permettaient à leur biographe de s'appuyer sur son expérience personnelle et son intuition. Maurois avait traversé une crise sentimentale semblable à celle de Shelley et il a reconstitué la personnalité du poète à la lumière de ses propres réactions dans des situations identiques. Le résultat en a été un livre éminemment lisible mais dans lequel Shelley apparaît plutôt comme un original en amour et dans le mariage que comme un grand poète. Disraëli, bien que procédant de la même méthode, est beaucoup plus une réussite, sans doute parce que Maurois avait découvert des affinités exceptionnelles avec l'homme d'Etat. Nulle part ailleurs dans les biographies de Maurois on ne retrouvera pareil échange, pareille intimité entre le biographe et son sujet.

Byron marque un changement significatif par rapport aux biographies précédentes. Maurois venait d'écrire Aspects de la biographie où il traitait des problèmes du genre biographique et où il s'élevait à une conception plus rigoureuse du rôle du biographe. Byron représente une tentative de réconciliation avec les exigences de la recherche historique et Maurois y a prouvé qu'il était capable d'écrire une biographie soigneusement documentée et solide. Bien que, comme dans Ariel ou dans Disraëli, il ait retravaillé les matériaux avec son imagination, il a utilisé toutes les sources disponibles pour établir son portrait. La liaison constante entre

la vie personnelle de Byron et sa poésie lui a permis de donner leur place aux oeuvres dans la vie du poète.

Les biographies qui suivirent Byron¹, consacrées presque uniquement à des écrivains romantiques français, confirmèrent la réputation de Maurois mais n'apportèrent aucune modification sensible à sa manière d'écrire des biographies. Maurois avait opté définitivement pour le type de biographie dont Byron fournit l'exemple. Il rejetait, en particulier, la tendance à écrire une confession déguisée ainsi que l'invention abusive de dialogues. Par contre, il lui semblait parfaitement légitime de choisir et donc de supprimer des faits pour des raisons de composition. Il croyait aussi que le biographe avait le droit d'interpréter et d'utiliser son expérience de la vie.

Maurois a très clairement montré que le biographe complet n'était pas seulement un chercheur mais aussi et surtout un écrivain. Il adhérait au principe que le biographe devait se soumettre aux règles les plus sévères de la science historique mais il considérait qu'une fois les recherches faites commençait alors le travail de l'artiste. Maurois pensait qu'il était parfaitement justifié d'utiliser les techniques du romancier, à savoir, éliminer l'inutile, présenter les traits caractéristiques et l'essentiel, analyser les détails, choisir les épisodes significatifs, utiliser

¹ René ou la vie de Chateaubriand, Paris, Grasset, 1938; A la recherche de Marcel Proust, Paris, Hachette, 1949; Lélia ou la vie de George Sand, Paris, Hachette, 1952; Olympio ou la vie de Victor Hugo, Paris, Hachette, 1954; Les Trois Dumas, Paris, Hachette, 1957; La Vie de Sir Alexander Fleming, Paris, Hachette, 1959; Adrienne ou Madame de Lafayette, Paris, Hachette, 1960; Prométhée ou la Vie de Balzac, Paris, Hachette, 1965.

les thèmes symboliques, afin de dépeindre une âme dans toute son unité et dans son évolution progressive. Il nous a transmis ses connaissances en faisant agir ses héros devant nos yeux, en transformant le récit des événements en épisodes de roman, en nous faisant assister à des scènes "visibles", en intensifiant les coups de théâtre.

Il s'est souvent rapproché du romancier au point de négliger cette adéquation rigoureuse à la réalité qui doit être le propre du biographe. Son équation personnelle est intervenue comme prisme déformant et sa philosophie a coloré l'interprétation des événements et des hommes. Le problème des rapports entre l'individu et la société l'a passionné. L'individu, pour lui, doit se plier à une discipline et son intérêt aussi bien que son devoir est de se conformer à la règle de la majorité car c'est le seul moyen de se développer harmonieusement. Shelley, merveilleusement doué, échoue devant le monde réel parce qu'il a voulu changer la société. Byron brave l'opinion anglaise alors qu'au fond de lui-même il désire en être accepté; plus tard son sacrifice pour la cause grecque constitue une sorte de réhabilitation. Seul Disraëli, élément étranger à l'ensemble anglais, parvient à l'équilibre et réussit à s'intégrer par sa souplesse et sa persévérance. En somme, le refus de toute convention ne peut mener au bonheur pour Maurois qui se garde soigneusement du fanatisme et des prétentions dangereuses.

Maurois a su donner à la biographie une forme admirablement bien adaptée aux goûts du public. Celui-ci a admiré la méthode de présentation, la sécurité d'un goût semblable au sien, un humour, une ironie en général bienveillante, un sens de l'observation, une grande sympathie pour les

faiblesses humaines, un instinct dramatique. Le style de Maurois clair, direct, vivant et coloré avive l'intérêt de ses lecteurs.

Maurois possède l'art de dégager l'essentiel de chaque objet pour le rendre accessible au plus grand nombre. Le ton qu'il emploie est celui de l'honnête homme et les solutions qu'il propose sont pondérées et traditionnelles. Maurois est un auteur rassurant et reposant. François Mauriac a fort bien caractérisé son attrait auprès de ceux qui rejettent le terrorisme intellectuel:

Aux antipodes de ceux qui aujourd'hui font régner la terreur sur les lettres, il pensait que le premier devoir pour un écrivain est de plaire et donc d'être compris sans effort².

Mais pour plaire et être compris sans effort, il a aussi encouru le risque de ne faire qu'effleurer:

Or il possédait ce pouvoir de tout rendre limpide. Pouvoir admirable à la fois et redoutable; car il incline celui qui le détient à tout ramener à la surface. Le mystère en pleine lumière, pour reprendre un titre de Barrès, trop de clarté le détruit³.

Tel est en effet le grand reproche que l'on peut adresser à Maurois. Ses biographies sont à la fois vivantes et instructives mais elles laissent planer un doute quant à leur sérieux et à leur profondeur. Il a tendance à demeurer à la surface, à simplifier à l'excès en insistant trop sur la vie sentimentale de ses personnages. Par souci de clarté, il omet un certain nombre de faits importants et le compte-rendu des actions et

2 François Mauriac, Le nouveau bloc-notes (1965-1967), Paris, Flammarion, 1970, p. 412.

3 Ibid., p. 412.

des idées de ses héros est incomplet. Il ne dit rien, par exemple, de la place et du rôle de Shelley et de Byron dans le mouvement romantique ni des réalisations finales de Disraëli et de ses échecs comme homme d'Etat. Il y a aussi risque de faire une étude psychologique incomplète si on ne dégage pas suffisamment les rapports étroits et intimes qui existent entre la personnalité et l'oeuvre d'un écrivain. Dans ce que Maurois écrit, on sent très rarement le contact direct avec l'oeuvre. Maurois n'a pas assez insisté non plus sur le rôle joué dans la vie de ses héros par les idées, les traditions, les conventions dont ils étaient les héritiers.

Le principal mérite de Maurois vient de ce qu'il a su fournir à un grand nombre de lecteurs profanes une information aisément assimilable. Il a servi de vulgarisateur, mais pour lui ce terme n'avait rien de péjoratif. Dans son Voltaire, il répond par avance à ceux qui pourraient l'attaquer sur ce terrain:

On peut penser que de tels esprits universels ne sont profonds sur aucun sujet et que dans vulgariser, il y a vulgaire, mais cela même serait une pensée peu profonde. Il faut bien que des synthèses soient faites de temps à autre et que des écrivains remâchent pour la masse des hommes le travail des spécialistes. Faute de quoi une brèche infranchissable se creuserait entre les techniciens et l'homme de la rue, ce qui serait un grand désarroi⁴.

Maurois est celui qui a essayé de colmater la brèche en laissant des livres de grande diffusion qui nous renseignent de façon claire et intelligente. Il a ainsi mis à la portée du grand public les vies de

4 André Maurois, Voltaire, Paris, Gallimard, 1935, p. 138.

Shelley, de Byron et de Disraëli en éveillant l'intérêt de lecteurs ignorant la langue anglaise et ne s'intéressant que modérément à la poésie ou à l'histoire. Pierre-Henri Simon a rendu justice à Maurois en écrivant:

Entre la monographie érudite qui ne peut atteindre que des spécialistes et la biographie romancée, genre faux et nuisible par excellence, André Maurois a été, je crois bien, le premier dans notre langue à donner le modèle de vies d'hommes illustres qui ne fussent ni gâtées par un projet plutarquien d'édification, ni encombrées de minuties universitaires, ni faussées par l'imagination ou le sentiment: les ombres qu'ont pu découvrir çà et là les maîtres sourcilleux de l'école historique sont peu de chose par rapport à l'évidence d'une information solide qui utilise honnêtement et restitue sous une forme agréable et dégagée le suc des études érudites, des éditions savantes, des publications de correspondances et souvent de collections inédites⁵.

Maurois, comme ses biographies anglaises en témoignent, a trouvé une formule originale pour faire sortir la biographie des ateliers de fabrication, pour alimenter la culture des hommes de son époque. Il a fait preuve d'un don pédagogique certain et il a montré que le biographe ne s'acquitte pas seulement sur le plan de l'érudition mais aussi sur le plan de la conquête de l'expression juste, de la création artistique.

⁵ Pierre-Henri Simon, "Prométhée ou la vie de Balzac", Le Monde, 19 mai 1965, p. 12.

BIBLIOGRAPHIE

OEUVRES D'ANDRE MAUROIS

Oeuvres complètes, Paris, Fayard, 1950-1955, 16 volumes.

Les Oeuvres complètes se terminent avec Olympio ou la vie de Victor Hugo qui date de 1954. Elles ne comprennent donc pas toute la production de Maurois postérieure à cette date. De plus, elles recèlent un grand nombre d'omissions et le classement est souvent arbitraire. C'est pourquoi, il est préférable d'utiliser les éditions séparées des différentes oeuvres.

A. Biographies

Ariel, ou la Vie de Shelley, Paris, Grasset, 1923, 358 p.

La Vie de Disraëli, Paris, Gallimard, 1927, 340 p.

Byron, Paris, Grasset, 1930, 2 vol. Réimprimé sous le titre Don Juan ou la Vie de Byron, Paris, Grasset, 1952, XVI-407 p.

Lyautey, Paris, Plon, 1931, 249 p.

Chateaubriand, Paris, Grasset, 1938, 496 p.

A la recherche de Marcel Proust, Paris, Hachette, 1949, 346 p.

Lélia ou la Vie de George Sand, Paris, Hachette, 1952, 563 p.

Olympio ou la Vie de Victor Hugo, Paris, Hachette, 1954, 604 p.

Les Trois Dumas, Paris, Hachette, 1957, 499 p.

La Vie de Sir Alexander Fleming, Paris, Hachette, 1959, 317 p.

Adrienne ou la Vie de Madame de la Fayette, Paris, Hachette, 1960,
572 p.

Prométhée ou la Vie de Balzac, Paris, Hachette, 1965, 653 p.

B. Autres oeuvres

- Les Silences du Colonel Bramble, Paris, Grasset, 1918, 250 p.
- Ni Ange, ni Bête, Paris, Grasset, 1919, 208 p.
- Les Discours du Docteur O'Grady, Paris, Grasset, 1922, 236 p.
- Dialogues sur le Commandement, Paris, Grasset, 1924, 182 p.
- Lord Byron et le Démon de la tendresse, Paris, A La Porte Etroite, 1925, 63 p.
- Les Anglais, Toulouse, Les Cahiers Libres, 1926, 72 p.
- Bernard Quesnay, Paris, Gallimard, 1926, 251 p.
- Meïpe ou la Délivrance, Paris, Grasset, 1926, 225 p. Edition augmentée, sous le titre: Les Mondes Imaginaires, Paris, Grasset, 1929, 251 p.
- Le Chapitre Suivant, Paris, Ed. du Sagittaire, 1927, 63 p.
- Conseils à un jeune Français partant pour l'Angleterre, Paris, Champion, 1927, 31 p.
- La Conversation, Paris, Hachette, 1927, 57 p.
- Un essai sur Dickens, Paris, Grasset, 1927, 244 p.
- Quatre études anglaises, Paris, "Cahiers de la Quinzaine", 1927, 247 p. Réédition augmentée sous le titre: Etudes Anglaises, Paris, Grasset, 1927, 293 p.
- Rouen, Paris, Emile-Paul, 1927, 89 p.
- Voyage au Pays des Articoles, Paris, Gallimard, 1927, 116 p.
- Aspects de la biographie, Paris, Au Sans Pareil, 1928, 178 p.
- Climats, Paris, Grasset, 1928, 286 p.
- Le Pays des trente-six mille volontés, Paris, Ed. des Portiques, 1928, 110 p.
- Patapoufs et Filifers, Paris, Hartman, 1930, 93 p.
- Relativisme, Paris, Kra, 1930, 194 p.

- L'Amérique inattendue, Paris, Mornay, 1931, 187 p.
- Le Peseur d'âmes, Paris, Gallimard, 1931, 175 p.
- Tourguéniev, Paris, Grasset, 1931, 253 p.
- L'Anglaise ... et d'autres femmes, Paris, Nouvelle Société d'éditions, 1932, 140 p.
- Le Cercle de famille, Paris, Grasset, 1932, 343 p.
- Le Côté de Chelsea, Paris, Gallimard, 1932, 120 p.
- Mes Songes que voici, Paris, Grasset, 1933, 295 p.
- En Amérique, Paris, Flammarion, 1933, 128 p.
- Chantiers américains, Paris, Gallimard, 1933, 191 p.
- Edouard VII et son temps, Paris, Editions de France, 1933, 286 p.
- L'Instinct du bonheur, Paris, Grasset, 1934, 239 p.
- Byron et les femmes, Paris, Flammarion, 1934, 127 p. Pages empruntées au Byron de l'édition Grasset.
- Sentiments et coutumes, Paris, Grasset, 1934, 217 p.
- Magiciens et Logiciens, Paris, Grasset, 1935, 365 p.
- Premiers contes, Rouen, Defontaine, 1935, 215 p.
- Voltaire, Paris, Gallimard, 1935, 139 p.
- Histoire d'Angleterre, Paris, Fayard, 1937, 754 p.
- La Machine à lire les pensées, Paris, Gallimard, 1937, 217 p.
- Un art de vivre, Paris, Plon, 1939, 242 p. Autre édition Paris, Perrin, 1967, 384 p.
- Discours de réception à l'Académie Française, Paris, Grasset, 1939, 131 p.
- Etats-Unis 39. Journal d'un voyage en Amérique, Paris, Editions de France, 1939, 199 p.
- Etudes Littéraires, New York, Ed. de la Maison Française, 1941-1944, 2 vol.

Mémoires, New York, Ed. de la Maison Française, 1942, 2 vol.
Réédition remaniée et augmentée, Paris, Flammarion, 1970, 521 p.

Cinq visages de l'amour, New York, Didier, 1942. Réédition augmentée, sous le titre: Sept visages de l'amour, Paris, La jeune Parque, 1946, 251 p.

Toujours l'inattendu arrive, New York, Ed. de la Maison Française, 1943. Réédition augmentée, Paris, Deux-Rives, 1946, 190 p.

Histoire des Etats-Unis, New York, Ed. de la Maison Française, 1943, 2 vol. Réédition augmentée, Paris, Albin Michel, 1947.

Terre promise, New York, Ed. de la Maison Française, 1945. Réédition, Paris, Flammarion, 1946, 336 p.

Etudes américaines, New York, Ed. de la Maison Française, 1945.

Journal. Etats-Unis 1946, Paris, Bateau Ivre, 1946.

Conseils à un jeune Français partant pour les Etats-Unis, Paris, La jeune Parque, 1947, 96 p.

Retour en France, New York, Ed. de la Maison Française, 1947.

Histoire de la France, New York, Ed. de la Maison Française, 1947, 372 p. Réédition, Paris, Albin Michel, 1958, 2 vol.

Les Mondes Impossibles, Paris, Gallimard, 1947, 310 p. (Sous ce titre sont réunis: Le Peseur d'âmes, La machine à lire les pensées, Voyage au Pays des Articoles, Patapoufs et Filififers, Le Pays des trente-six mille volontés).

Journal d'un tour en Amérique latine, Paris, Bateau Ivre, 1948, 203 p.

Alain, Paris, Gallimard, 1950, 152 p.

Nouveaux discours du Docteur O'Grady, Paris, Grasset, 1950, 320 p.

Le Dîner sous les marronniers, Paris, Deux-Rives, 1951, 219 p.

Cours de bonheur conjugal, Paris, Hachette, 1951, 252 p.

Ce que je crois, Paris, Grasset, 1951, 160 p.

Destins exemplaires, Paris, Plon, 1952, VIII-208 p.

L'Angleterre romantique. Don Juan ou la Vie de Byron. Ariel ou la Vie de Shelley. La Vie de Disraëli. Un essai sur Dickens, Paris, Gallimard, N.R.F., 1953, 727 p.

Lettres à l'Inconnue, Paris, La Jeune Parque, 1953, 237 p.

Robert et Elisabeth Browning. Portraits suivis de quelques autres, Paris, Grasset, 1955, 251 p.

Les Roses de Septembre, Paris, Flammarion, 1956, 252 p.

Lecture mon doux plaisir, Paris, Fayard, 1957, 318 p.

Portrait d'un ami qui s'appelait moi, Paris, Wesmael-Charlier, 1959, 221 p.

Dialogue des Vivants, Paris, Fayard, 1959, 207 p.

Pour Piano Seul. Toutes les nouvelles de André Maurois, Paris, Flammarion, 1960, 410 p.

Histoire parallèle: Histoire des Etats-Unis de 1917 à 1961, Paris, Presses de la Cité, 1962, 369 p.

De Proust à Camus, Paris, Perrin, 1963, 346 p.

Choses nues, Paris, Gallimard, 1963, 278 p.

De Gide à Sartre, Paris, Perrin, 1965, 315 p.

Lettre ouverte à un jeune homme sur la conduite de la vie, Paris, Albin Michel, 1965, 176 p.

Au commencement était l'action, Paris, Plon, 1966, 159 p.

Soixante ans de ma vie littéraire, Périgueux, Pierre Fanlac, 1966, 127 p.

D'Aragon à Montherlant, Paris, Perrin, 1967, 315 p.

Les Illusions, Avant propos de Jean Mistler, Paris, Hachette, 1968, 160 p.

ARTICLES

A. Articles de Maurois sur la biographie

"Biography" dans Cassell's Encyclopedia of World Literature, vol. 1, London, Cassell, 1973, pp. 72-74.

"Biographe et biographie", Les Nouvelles Littéraires, n° 1223, 8 février 1951, p. 1.

"Le biographe et ses personnages: vérité et poésie", Les Annales Conferencia, n° 196, février 1967, pp. 5-19.

"The Ethics of Biography", English Institute Annual 1942 (1943), pp. 5-28. Reproduit dans Clifford James L. ed., Biography as an Art, New York, Oxford University Press, 1962.

"L'homme et l'oeuvre", Les Nouvelles Littéraires, n° 1397, 10 juin 1954, p. 1.

"La littérature considérée comme moyen d'expression", Les Arts et la Vie, Paris, Unesco, 1969, pp. 103-115.

"The Modern Biographer", The Yale Review, XVII, 1928, pp. 227-245.

"To make a man come alive again", New York Times Book Review, XXVII, décembre 1953, p. 1.

"La Vie de Franz Liszt par Guy de Pourtalès", La Nouvelle Revue Française, n° 154, juillet 1926, pp. 104-105.

B. Autres articles

"A propos du Caïn de Lord Byron", Europe, vol. IV, n° 14, 15 février 1924, pp. 235-239.

"Alain", Les Nouvelles Littéraires, n° 1010, 12 décembre 1946, p. 1.

"Alain", La Revue de Paris, 56, mai 1949, pp. 8-26.

"Alain et le romanesque", La Nouvelle Revue Française, n° spécial, septembre 1952, pp. 129-137.

"Alain liseur", Mercure de France, 1060, 1^{er} décembre 1951, pp. 601-610.

"L'Art et l'Action", Les Nouvelles Littéraires, n° 1241, 14 juin 1951.

"L'Art n'est pas la vie", Les Nouvelles Littéraires, n° 1386, 25 mars 1954, p. 1.

"Aspects du roman", Les Nouvelles Littéraires, n° 279, 18 février 1928, p. 1.

"Cinquante ans de vie littéraire", Les Annales, 183, janvier 1966, pp. 5-18.

"Comment se sont formées mes règles de morale", Caliban, 34, décembre 1949, pp. 39-42.

"Derniers propos", La Table Ronde, 82, octobre 1954, pp. 80-83.

"Deux attitudes devant la vie", Les Nouvelles Littéraires, n° 1200, 31 août 1950, p. 1.

"Le devoir d'indiscrétion", Les Nouvelles Littéraires, n° 1248, 2 août 1951, p. 1.

"Du nouveau sur Byron", Les Nouvelles Littéraires, n° 1172, 16 février 1950, p. 1.

"Les Ecrivains juges d'eux-mêmes", La Revue de Paris, 66, mai 1959, pp. 3-13.

"Un écrivain se penche sur son passé", Les Nouvelles Littéraires, n° 1209, 2 novembre 1950, pp. 1 et 7.

"Faisons le bilan", Les Nouvelles Littéraires, n° 2000, décembre 1965, p. 2.

"Un grand romantique", Les Nouvelles Littéraires, n° 1316, 20 novembre 1952, p. 1.

"L'héroïsme selon Kipling", Le Figaro Littéraire, n° 1019, 28 octobre 1965, p. 1.

"L'histoire littéraire aide-t-elle à comprendre les chefs-d'oeuvre?", Les Nouvelles Littéraires, n° 1075, 8 avril 1948, p. 1.

"Une lettre", Mercure de France, 203, n° 715, 1^{er} avril 1928, pp. 55-73.

"Une lettre de Monsieur Maurois", Mercure de France, 203, n° 717, 1^{er} mai 1928, pp. 716-718.

"Lord Byron et le démon de la tendresse", La Revue de Paris, 31, 1^{er} avril 1924, pp. 545-564.

"Le Miracle de Rudyard Kipling", Historia, 38, n° 229, décembre 1965, pp. 848-850.

"Mon ami Charles Du Bos", Les Nouvelles Littéraires, n° 878, 12 août 1939, p. 1.

"Mon héros, c'est la vérité", Europe, 38, n°s 379-380, novembre-décembre 1960, pp. 3-6.

"L'Oeuvre et son créateur", Les Nouvelles Littéraires, n° 1274, 31 janvier 1952, p. 1.

"Pourquoi écrit-on?", Les Nouvelles Littéraires, n° 1625, 23 octobre 1958, pp. 1 et 4.

"Pourquoi Olympio?", Club, novembre 1955, p. 21.

"Préfaces pour la radio: 'Pourquoi écrivez-vous?'", La Table Ronde, 131, novembre 1958, pp. 80-82.

"Romain Rolland biographe", Europe, 43, n°s 439-440, novembre-décembre 1965, pp. 14-17.

"Le Roman historique", Les Nouvelles Littéraires, n° 1253, 6 septembre 1951, p. 1.

"Sainte-Beuve", La Revue de Paris, 60, mars 1953, pp. 3-15.

"Le Souvenir de Charles Du Bos", Le Figaro Littéraire, n° 1957, 20 août 1964, p. 2.

"Vingt ans d'amitié avec Charles Du Bos", Les Nouvelles Littéraires, n° 811, 30 avril 1938, p. 1.

ETUDES SUR MAUROIS

A. Livres entièrement consacrés à Maurois

Adelhöfer, Inge, Die interpretation Englischen und Amerikanischen geistes in André Maurois' Werk, thèse Philosophischen Fakultät der Freien Universität Berlin, 1961, 163 p.

Chaigne, Louis, Aspects d'André Maurois et de son oeuvre, Strasbourg, F.X. Leroux, 1949, 231 p.

Droit, Michel, André Maurois, Paris, Editions Universitaires, 1953, 150 p.

Dupuis, Victor, Un écrivain tonique: André Maurois, Lausanne, Editions V. Dupuis, 1945, 63 p.

Fillion, Amélie, André Maurois romancier, Paris, Société Française d'Editions Littéraires et Techniques, 1937, 259 p.

Guéry, Suzanne, La pensée d'André Maurois, Paris, Deux-Rives, 1953, 139 p.

Keating, L. Clark, André Maurois, New York, Twayne Publishers, 1969, XII-172 p.

Larg, David G., André Maurois, New York, Oxford University Press, 1942, XIII-239 p.

Lemaître, Georges, Maurois the writer and his work, New York, Frederick Ungar, 1968, XII-190 p.

Narkirier, Fedor Semenovitch, André Maurois, Moscou, Khoudojesvennaïa literatoura, 1974, 220 p.

Roya, Maurice, André Maurois, Paris, Ed. de la Caravelle, 1934, 126 p.

Sauvenier, Justin, André Maurois, Bruxelles, Editions de Belgique, 1932, 182 p.

Suffel, Jacques, André Maurois avec des remarques par André Maurois, Paris, Flammarion, 1963, 202 p.

B. Livres partiellement consacrés à Maurois

Brodin, Pierre, Présences Contemporaines, Paris, Debresse, 1954-1957, 3 vol.

Chaigne, Louis, Les Lettres contemporaines, Paris, Del Duca, 1964, 678 p.

Chevillon, André, Réponse au discours de réception à l'Académie Française d'André Maurois, Paris, Grasset, 1939, 131 p.

Clouard, Henri, Histoire de la littérature française du symbolisme à nos jours, Paris, Albin Michel, 1947-1949, 2 vol.

Desnues, Reine-Marie, Des auteurs et des hommes, Paris, Editions Fleurus, 1961, 520 p.

Du Bos, Charles, Approximations, Paris, Fayard, 1965, 1549 p.

Garnier, Christine, L'homme et son personnage. Confidences d'écrivains, Paris, Grasset, 1955, XVII-280 p.

Gide, André, Martin du Gard, Roger, Correspondance (1913-1934), Paris, N.R.F. Gallimard, 1968, 2 vol.

Guyard, Marius-François, La Grande Bretagne dans le roman français (1914-1940), Paris, Didier, 1954, 394 p.

Lalou, René, Histoire de la littérature française contemporaine, Paris, Presses Universitaires de France, 1947, 2 vol.

Mauriac, François, Le nouveau bloc-notes, 1965-1967, Paris, Flammarion, 1970, 474 p.

Sénéchal, Christian, Les grands courants de la littérature française contemporaine, Paris, E. Malingre, 1933, 463 p.

Simon, Pierre-Henri, Histoire de la littérature française au XX^e siècle, Paris, Armand Colin, collection U2, 1968, 2 vol.

ARTICLES SUR MAUROIS

Abraham, Pierre, "André Maurois", Europe, n^o 463, novembre 1967, pp. 209-211.

Albérès, R.M., "La Grande Clarté du XX^e siècle", Les Nouvelles Littéraires, n^o 2001, 8 janvier 1966, p. 5.

Ambrière, Francis, "André Maurois", Les Annales, n^o 205, novembre 1967, pp. 51-52.

-----, "André Maurois et son oeuvre", Les Annales, n^o 216, octobre 1968, pp. 4-14.

Auriant, "Un écrivain original. M. André Maurois", Mercure de France, 202, n^o 713, 1^{er} mars 1928, pp. 298-323.

-----, "Un écrivain original. M. André Maurois", Mercure de France, 203, n^o 716, 15 avril 1928, pp. 452-472.

Beinaert, Louis, "André Maurois et le problème de la vie", Etudes, 218, n^o 2, 20 janvier 1934, pp. 158-179; 5 février 1934, pp. 296-313.

Boisdeffre, Pierre de, "Un écrivain d'action", Les Nouvelles Littéraires, n° 1977, 22 juillet 1965, p. 7.

-----, "Les Quatre Passions cardinales", Les Nouvelles Littéraires, n° 2093, 13 octobre 1967, pp. 3, 11.

Borneocque, Jacques, "Du colonel Bramble à la reine Victoria", La Revue Universelle, 69, 1^{er} avril 1937, pp. 106-109.

-----, "La dynamique d'André Maurois", La Revue Hebdomadaire, n° 38, 19 septembre 1931, pp. 291-308.

Bourdet, Denise, "André et Simone Maurois", La Revue de Paris, 65, février 1958, pp. 122-131.

Chamson, André, "Une vie aussi accomplie", Le Figaro Littéraire, n° 1122, 16 octobre 1967, p. 7.

Charensol, G., "André Maurois", Les Nouvelles Littéraires, n° 558, 24 juin 1933, p. 8.

-----, "Comment écrivez-vous André Maurois?", Les Nouvelles Littéraires, n° 470, 17 octobre 1931, pp. 1 et 2.

Charpentier, John, "André Maurois", Mercure de France, CCXIII, 1^{er} novembre 1930, pp. 612-614.

D'Ormesson, Wladimir, "André Maurois, l'homme et l'ami", La Revue de Paris, 74, novembre 1967, pp. 129-132.

Droit, Michel, "André Maurois a 80 ans", Le Figaro Littéraire, n° 998, 3 juin 1965, pp. 1 et 3.

-----, "Trois mots-clés: travail, clarté, bonté", Le Figaro Littéraire, n° 1216, 8 septembre 1969, pp. 8-10.

Druon, Maurice, "Maurois ou la générosité du talent", Le Figaro Littéraire, n° 1216, 8 septembre 1969, pp. 8-10.

-----, "Présence d'André Maurois", Les Annales, n° 216, octobre 1968, pp. 14-20.

-----, "Un Platon dont le Socrate aurait été Alain", Le Figaro Littéraire, n° 1122, 16 octobre 1965, p. 8.

Dutourd, Jean, "Malgré sa gloire", Les Nouvelles Littéraires, n° 2093, 12 octobre 1967, p. 3.

-----, "Les sourires de l'amitié", Le Figaro Littéraire, n° 1122, 16 octobre 1967, p. 10.

Fayard, Jean, "La Volonté au service de l'intelligence", Le Figaro, n° 7190, 10 octobre 1967, p. 10.

Fidus, "M. André Maurois", La Revue des Deux Mondes, 35, 15 octobre 1936, pp. 802-810.

Gautier, Jean-Jacques, "Un maître à vivre", Le Figaro Littéraire, n° 1122, 16 octobre 1967, p. 10.

Gillon, André, "L'humanisme fait homme", Les Nouvelles Littéraires, n° 2093, 12 octobre 1967, p. 1.

Huvos, Kernel, "André Maurois et les Etats-Unis: relativisme, conformisme, sympathie", The French Review, XLII, n° 6, mai 1969, pp. 825-833.

Jouve, Raymond, "André Maurois: interprète de la nation anglaise", Etudes, 223, n° 12, 20 juin 1935, pp. 816-835.

Kanters, Robert, "André Maurois par lui-même", Le Figaro Littéraire, 4 octobre 1970, p. 18.

-----, "Un des derniers civilisés", Le Figaro Littéraire, n° 1122, 16 octobre 1967, p. 9.

Kolbert, Jack, "A few notes on the short fiction of André Maurois", Studies in Short Fiction, winter 1965-1966, pp. 104-116.

-----, "L'Ambassadeur de France, d'Angleterre et des Etats-Unis", Les Nouvelles Littéraires, n° 1977, 22 juillet 1965, p. 8.

-----, "André Maurois à la recherche d'un genre: la biographie", The French Review, 39, n° 5, avril 1966, pp. 671-683.

-----, "André Maurois' esthetics of biography", The Bulletin of the Rocky Mountain Modern Language Association, 21, n° 2, juin 1967, pp. 44-51.

-----, "The World of André Maurois", Susquehanna University Studies, 7, n° 4, juin 1965, pp. 215-230.

Lacretelle, Jacques, "Pendant cinquante ans il a instruit les Français", Le Figaro Littéraire, n° 1122, 16 octobre 1967, p. 6.

Lalou, René, "Aspects de la biographie", La Quinzaine Critique 2, n° 15, 10 juin 1930, p. 261.

Lefèvre, Frédéric, "Une heure avec André Maurois, essayiste et romancier", Les Nouvelles Littéraires, n° 184, 24 avril 1926, pp. 1 et 2 et n° 185, 1^{er} mai 1926, pp. 1 et 2.

-----, "Une heure avec André Maurois", Les Nouvelles Littéraires, n° 242, 4 juin 1927, pp. 1 et 2.

Le Grix, François, "André Maurois", La Revue Hebdomadaire, n° 16, 21 avril 1923, pp. 259-261.

Lehmann, John, "L'Angleterre a perdu un ami", Le Figaro Littéraire, n° 1122, 16 octobre 1967, p. 11.

Martin-Chauffier, "Biographies", La Nouvelle Revue Française, XXX, n° 174, 1^{er} mars 1928, pp. 393-397.

Mauriac, François, "André Maurois", Livres de France, n° 1, janvier 1952, pp. 5-8.

Maury, Lucien, "M. André Maurois, biographe", Revue Bleue, n° 13, 2 juillet 1927, pp. 408-411.

Mistler, Jean, "La pensée d'André Maurois", Les Annales, n° 216, octobre 1968, pp. 21-25.

Montherlant, Henry de, "Il nous fit honneur", Les Nouvelles Littéraires, n° 2093, 12 octobre 1967, p. 1.

Parvillez, Alphonse de, "L'invasion des morts", Etudes, n° 204, juillet-septembre 1930, pp. 222-238.

Perruchot, Henri, "André Maurois ou le réalisme indulgent", La Revue de Paris, 75, mars 1968, pp. 62-65.

-----, "André Maurois quand le destin a-t-il frappé à votre porte?", Les Nouvelles Littéraires, n° 1642, 19 février 1959, p. 4.

Peyrefitte, Alain, "Un grand écrivain, un grand humaniste, un grand exemple", Le Figaro, n° 7193, 13 octobre 1967, p. 11.

Prévost, Jean, "André Maurois", La Nouvelle Revue Française, n° 288, 1^{er} septembre 1937, pp. 437-450.

Rideau, Emile, "Une philosophie triste à travers l'oeuvre d'André Maurois", Etudes, 234, n° 2, 20 janvier 1938, pp. 185-205.

Romains, Jules, "André Maurois", Livres de France, n° 1, janvier 1952, p. 3.

-----, "Un sage, un classique", Les Nouvelles Littéraires, n° 2093, 12 octobre 1967, pp. 1 et 11.

Rousseaux, André, "André Maurois peint par ses livres", La Revue Universelle, 74, n° 8, 15 juillet 1938, pp. 229-231.

Roz, Firmin, "Le Roman biographique", Revue bleue, n° 21, 3 novembre 1923, pp. 744-747.

Simon, Pierre-Henri, "André Maurois ou l'âme sans lisières", Esprit, n° 7, 1^{er} avril 1933, pp. 68-82.

-----, "André Maurois, un conteur et un moraliste", Le Monde, n° 7073, 10 octobre 1967, pp. 1 et 8.

-----, "Prométhée ou la vie de Balzac par André Maurois", Le Monde, n° 6327, 19 mai 1965, pp. 12-13.

Sipriot, Pierre, "Le créateur recréé", Les Nouvelles Littéraires, n° 2093, 12 octobre 1967, pp. 3 et 11.

Souday, Paul, "Les plagiatés de M. André Maurois", Le Temps, n° 24344, 12 avril 1928, p. 3.

Suffel, Jacques, "André Maurois retrouvé", Les Nouvelles Littéraires, n° 2190, 11 septembre 1969, p. 2.

-----, "La Grande Race", Les Nouvelles Littéraires, n° 2093, 12 octobre 1967, p. 3.

-----, "Le peseur d'âmes", Le Figaro Littéraire, n° 1122, 16 octobre 1967, p. 11.

-----, "Sur le style d'André Maurois", Livres de France, n° 6, juin-juillet 1965, pp. 10-13.

Thiébaud, Marcel, "La critique et la confession", La Revue de Paris, 65, avril 1958, pp. 143-148.

-----, "Deux livres d'André Maurois", La Revue de Paris, 66 décembre 1959, pp. 150-166.

-----, "Maurois ou le bonheur par la critique", La Revue de Paris, 62, août 1955, pp. 141-145.

Van Tieghem, Philippe, "De la biographie", Les Nouvelles Littéraires, n° 325, 5 janvier 1929, p. 8.

ETUDES SUR LA BIOGRAPHIE

Altick, Richard D., Lives and Letters; a history of literary biography in England and America, New York, Knopf, 1965, XVII-438 p.

Clifford, James L., Biography as an art; selected criticism, New York, Oxford University Press, 1962, 256 p.

-----, From Puzzles to Portraits, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1970, IX-151 p.

Dresden, S., De Structuur van de biografie, Den Haag, Bert Baaker, 1966, 235 p.

Edel, Léon, Literary Biography, Toronto, University of Toronto Press, 1957. Réédition, Bloomington and London, Indiana University, 1973, XVII - 170 p.

Ellmann, Richard, Golden Codgers, London, Oxford University Press, 1973, X - 193 p.

Garraty, John A., The Nature of Biography, New York, Knopf, 1957, XI - 289 p.

Jasinska, Maria, Zagadnienia Biografii literackiej, Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1971, 322 p.

Johnson, Edgar, One Mighty Torrent: The Drama of Biography, New York, Macmillan, 1937, 591 p.

Kendall, Paul Murray, The Art of Biography, New York, Norton, 1965, XIV - 158 p.

Longaker, Mark, Contemporary Biography, Philadelphia, University of Philadelphia Press, 1934, III-258 p.

Nicolson, Harold, The development of English Biography, London, Hogarth Press, 1927, 157 p.

-----, The English sense of humor, and other essays, New York, Funk and Wagnalls, 1968, 208 p.

Otten, J.F., De Moderne Biographie, Maastricht, A.A.M. Stols, 1932, 96 p.

Wedgwood, C.V., Truth and opinion, London, Collins, 1960, 254 p.

Woolf, Virginia, Granite and Rainbow, London, Hogarth Press, 1960, 239 p.

LIVRES SE RAPPORTANT AU SUJET

Bourneuf R., Ouellet R., L'univers du roman, Paris, Presses Universitaires de France, 1972, 232 p.

Eliot, T.S., Selected Essays, London, Faber and Faber, 1972 ed., 536 p.

Fernandez, Dominique, L'Arbre jusqu'aux racines, Paris, Grasset, 1972, 353 p.

Fernandez, Ramon, Messages, Paris, N.R.F., 1926, 222 p.

-----, De la personnalité, Paris, Au Sans Pareil, 1926, 151 p.

Forster, E.M., Aspects of the novel, London, E. Arnold, 1927, 224 p.

Freud, Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci, Paris, Gallimard, collection "Idées", 1977, 152 p.

Lejeune, Philippe, L'autobiographie en France, Paris, A. Colin, 1972, 272 p.

-----, Le pacte autobiographique, Paris, Editions du Seuil, 1975, 375 p.

Lukacs, George, La théorie du roman, Paris, Gonthier, 1963, 196 p.

Mauriac, François, La Vie de Jean Racine, Oeuvres Complètes, vol. 13, Paris, Bernard Grasset, 1950.

Proust, Marcel, Contre Sainte-Beuve, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, X - 1022 p.

Sartre, Jean-Paul, L'Idiot de la Famille, Paris, Gallimard, 1971, 2 vol.

-----, Questions de méthode, Paris, Gallimard, collection "Idées", 1967, 255 p.

Starobinski, Jean, La relation critique, Paris, Gallimard, 1970, 341 p.

Strachey, Lytton, Eminent Victorians, London, Chatto and Windus, 1974, 319 p. 1^{ère} édition 1918.

-----, Victoriens éminents, préface de André Maurois, Paris, Gallimard, 1933, 349 p.

-----, Queen Victoria, London, Chatto and Windus, 1921, 314 p.

-----, La Reine Victoria, Paris, Payot, 1924, 306 p.

-----, Elisabeth et le comte d'Essex, Paris, Gallimard, 1929, 289 p.

Valéry, Paul, Tel Quel, Paris, Gallimard, collection "Idées", 1943, 2 vol.

SHELLEY

A. Oeuvres-sources

Shelley, Percy Bysshe, Complete Works, Roger Ingpen and Walter E. Peck ed., New York, Gordian Press, 1965, 10 vol.

-----, Poèmes, traduction de M.L. Cazamian, Paris, Aubier, 1960, 295 p.

-----, Prométhée Délivré, traduction, introduction et notes par M.L. Cazamian, Paris, Aubier-Flammarion, 1968, 248 p.

B. Biographies et Etudes

Bachelard, Georges, L'air et les songes, Paris, J. Corti, 1962, 306 p.

Dowden, Edward, The Life of Percy Bysshe Shelley, London, Kegan Paul, 1880, 2 vol.

Holmes, Richard, Shelley the Pursuit, London, Quartet Books, 1976, 829 p.

La Cassagnère, Christian, La mystique du Prometheus Unbound de Shelley, Paris, Minard, 1970, 203 p.

Peyre, Henri, Shelley et la France, Le Caire, Paul Barbey, 1935, 509 p.

Rogers, Neville, Shelley at work, Oxford, The Clarendon Press, 1950, second ed. 1967, XXIV-357 p.

White, Newman Ivey, Shelley, New York, A. Knopf, 1940. Réimpression, New York, Octagon Books, 1972, 2 vol.

C. Articles sur Ariel ou la Vie de Shelley

Batault, Georges, "Défense du poète Shelley", Mercure de France, 15 janvier 1926, pp. 257-308.

Cameron, K.N., "Shelley vs. Southey: new light on an old quarrel", PMLA, LVII, 1942, pp. 489-592.

Du Bos, Charles, "Ariel ou la vie de Shelley", La Nouvelle Revue Française, n° 119, 1^{er} août 1923, pp. 214-219.

Martin-Chauffier, Louis, "Ariel ou les fantaisies du génie", La Revue Critique des Idées et des Livres, tome XX, n° 218, 25 novembre 1923, pp. 647-655.

Régnier, Henri de, "Ariel ou la vie de Shelley par André Maurois", Le Figaro, n° 191, 10 juillet 1923, p. 3.

Souday, Paul, "André Maurois: Ariel ou la vie de Shelley", Le Temps, n° 22667, 30 août 1923, p. 3.

DISRAËLI

A. Oeuvres-sources

Disraëli, Benjamin, Novels and Tales, London, Longmans and Green, 1900, 11 vol.

-----, Coningsby, préface de André Maurois, Paris, Club Bibliophile de France, 1957, 325 p.

-----, Lettres intimes, traduction de M^{me} William Laparra, préface de André Maurois, Paris, Grasset, 1930, 336 p.

B. Biographies et Etudes

Blake, Robert, Disraëli, New York, St. Martin's Press, 1967, XXIV - 819 p.

Cazamian, Louis, Le roman social en Angleterre, Paris, Didier, 1934, 2 vol.

Jerman, B.R., The Young Disraëli, London, Oxford University Press, 1960, 327 p.

Maitre, Raymond, Disraëli homme de lettres, Paris, Didier, 1963, 463 p.

Monypenny, W.F. and Buckle, G.E., The Life of Benjamin Disraëli, new and revised edition, London, Macmillan, 1929, 2 vol.

Roth, Cecil, Benjamin Disraëli, New York, Philosophical Library, 1952, 178 p.

C. Articles sur La Vie de Disraëli d'André Maurois

Audiat, Pierre, "Vie de Disraëli", La Revue de France, n° 12, 15 juin 1927, pp. 746-747.

Crémieux, Benjamin, "Le retour de Plutarque", Annales Politiques et Littéraires, 88, 15 juin 1927, pp. 601-602.

Garric, Robert, "La Vie de Disraëli d'André Maurois", Revue des Jeunes, n° 14, 25 août 1927, pp. 447-457.

Jaloux, Edmond, "La Vie de Disraëli", Les Nouvelles Littéraires, n° 243, 11 juin 1927, p. 3.

Lapaquellerie, Yvon, "La Vie de Disraëli", Europe, 15, n° 57, 15 septembre 1927, pp. 118-120.

Le Grix, François, "Disraëli par André Maurois", La Revue Hebdomadaire, n° 24, 11 juin 1927, pp. 226-237.

Régnier, Henri de, "La Vie de Disraëli par André Maurois", Le Figaro, n° 165, 14 juin 1927, p. 2.

Rousseaux, André, "Disraëli et son biographe", La Revue Universelle, 39, n° 6, 15 juin 1927, pp. 734-738.

Schlumberger, Jean, "Vie de Disraëli par André Maurois", La Nouvelle Revue Française, XXX, n° 166, 1^{er} juillet 1927, pp. 101-103.

Souday, Paul, "La Vie de Disraëli", Le Temps, n° 24017, 19 mai 1927, p. 3.

BYRON

A. Oeuvres-sources

Lady Blessington, Conversations of Lord Byron, edited by J. Lovell Jr., Princeton, Princeton University Press, 1969, 240 p.

Lord Byron, Poetical works, edited by Frederick Page. A new edition edited by John Jump, London, Oxford University Press, 1970, 925 p.

-----, Letters and Journals, edited by Leslie A. Marchand, Cambridge, Harvard University Press, 1973-1976, 6 vol.

-----, The Letters of George Gordon, 6th Lord Byron, selected by R.G. Howarth with an introduction by André Maurois, London, J.M. Dent and Sons, 1933, XXII-471 p.

-----, Le Captif de Chillon, Le Chevalier Harold, chant III, traductions de Paul Bensimon et Roger Martin, Paris, Aubier-Flammarion, 1971, 180 p.

-----, Don Juan, introduction, traduction et notes par Aurélien Digeon, Paris, Aubier, 1954, 2 vol.

B. Biographies et Etudes

Castelain, Maurice, Byron, Paris, Didier, 1931, XVI-297 p.

Du Bos, Charles, Byron et le besoin de la fatalité, Paris, Buchet-Chastel, 1957, 284 p. 1^{ere} édition 1928.

Escarpit, Robert, De quoi vivait Byron, préface par André Maurois, Paris, Deux-Rives, 1952, 203 p.

-----, Lord Byron un tempérament littéraire, Paris, Cercle du Livre, 1958, 2 vol.

Estève, Edmond, Byron et le romantisme français, Paris, Boivin, 1929, XVI-560 p.

Marchand, Leslie A., Byron a Biography, New York, A. Knopf, 1957, 3 vol.

-----, Byron a Portrait, London, John Murray, 1971, XXXIV-518 p.

Mayne, Ethel Colburn, Byron, second edition revised, London, Methuen, 1924, XVI-474 p.

-----, The Life of Lady Byron, New York, Charles Scribner's and Sons, 1929, 501 p.

Origo, Iris, Le dernier amour de Byron Theresa Guicioli, préface de André Maurois, Paris, Plon, 1957, 407 p.

Puaux, René, Le Tombeau de Byron, Hommage des Lettres Françaises, Paris, (s.e.), 1924, X-88 p.

Quennell, Peter, Byron The Years of Fame, London, Collins, 1974, 1^{ère} édition 1935.

Roth, Georges, La couronne poétique de Byron, Paris, Les Presses Françaises, 1924, 116 p.

Russell, Bertrand, Histoire de la Philosophie Occidentale, Paris, Gallimard, 1968, pp. 758-764.

Thorslev, Peter L., The Byronic hero, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1962, 228 p.

C. Articles sur le Byron d'André Maurois

Berl, Emmanuel, "Sur Byron par André Maurois", Europe, 23, n° 89, 15 mai 1930, pp. 111-114.

Fernandez, Ramon, "Byron par André Maurois", La Nouvelle Revue Française, 1^{er} avril 1930, pp. 572-574.

Jaloux, Edmond, "Byron", Les Nouvelles Littéraires, n° 388, 22 mars 1930, p. 3 et 29 mars 1930, p. 3.

Lalou, René, "Byron", La Quinzaine Critique, n° 10, 25 mars 1930, p. 500.

Lièvre, Pierre, "André Maurois: Byron", Le Divan, n° 160, juin 1930, pp. 269-272.

Régnier, Henri de, "Byron par André Maurois", Le Figaro, n° 84, 25 mars 1930, p. 5.

Rousseaux, André, "Une explication de Byron", La Revue Universelle, pp. 753-756.

Thérive, André, "André Maurois: Byron", Le Temps, n^o 25041,
14 mars 1930, p. 3.