

est resté longtemps découvert, comme l'Italie, ont été aussi les plus réfractaires aux courants macabres du XVe siècle, c'est-à-dire à la représentation du transi ou de la momie.

La seconde observation est suggérée par la pratique des masques mortuaires qui apparaît au XIIIe siècle. Elle est d'ailleurs liée à celle de la représentation. On prélève le masque sur le visage du mort pour que la représentation soit tout à fait ressemblante. Il servait aussi à obtenir la ressemblance du portrait du défunt sur son tombeau. Après la mort de Saint Louis, pendant le retour en France des croisés, la reine Isabelle d'Aragon mourut d'un accident de cheval en Calabre. Sur son tombeau de chair (ses os furent transportés à Saint Denis) elle est représentée en priante, à genoux, les mains jointes, aux pieds de la Vierge; quoique son attitude appartienne à la vie, sa figure est celle d'une morte, laide, la joue déchirée par la chute et mal raccommodée par un point de suture parfaitement visible, les yeux fermés. Cette oeuvre montre à l'évidence que les traits cadavériques n'étaient pas reproduits pour faire peur, comme un objet d'horreur, un *memento mori*, mais qu'ils étaient reproduits comme la photographie instantanée et réaliste du personnage. Nous disons encore aujourd'hui qu'un portrait est pris sur le vif. On le prenait alors sur le mort, et on ne voyait pas de différence: c'était toujours pour faire vivant.

L'époque dite macabre des XIVe-XVe siècles n'a rien changé à cette pratique. Il existait à Saint Sernin de Toulouse des statues de terre cuite représentant les anciens comtes de Toulouse. Elles dataient du début du XVIe siècle, et les figures sont obtenues à partir de masques mortuaires. On les appelait 'les momies des comtes', mais en pleine période de danses macabres et de transis, elles ne sont pas destinées à faire peur, seulement à rappeler le souvenir des anciens bienfaiteurs de l'église. Il en a été de même dans les siècles suivants: ni les macabres des XVe-XVIe siècles, ni les baroques du XVIIe siècle, auteurs de pompes funèbres emphatiques, n'ont cherché à revenir sur le parti adopté au XIIIe siècle d'enfermer le corps dans une boîte et de le dérober aux regards. Il n'existe peut-être pas autant de contradiction qu'on croirait entre le refus de voir le cadavre réel, et la volonté de représenter le vivant avec les traits de ce même cadavre, car ce n'est pas le cadavre qu'on reconstitue, mais le vivant à l'aide des traits du mort, et enfin on demande à l'art de se substituer à la réalité brute.

III. EROS ET THANATOS DU XVIe AU XVIIIe SIÈCLE

Complétons maintenant notre corpus avec les données macabres postérieures au XVe siècle. Disons d'abord qu'un grand fait apparaît tout de suite: cette évocation de la mort réaliste et vraie, cette présence du cadavre lui-même, que le Moyen Age, même à son automne macabre, n'a pas tolérée, la période suivante du XVIe au

XVIII^e siècle va les rechercher avec délectation. Elle ne les cherchera ni dans les funérailles ni dans les tombeaux. Les tombeaux ont suivi une évolution vers le dépouillement et la 'néantisation', qui a un autre sens, et que nous laisserons ici de côté. C'est plutôt dans le monde des fantômes, des 'illusions romanesques', comme disait Huizinga, qu'elle s'est exprimée. La mort est devenue alors, alors et non pas au XV^e siècle, un objet de fascination et les documents à ce sujet sont très nombreux et significatifs. Je ne pourrai ici que les caractériser brièvement. Ils se ramènent à deux grandes catégories, apparentées d'ailleurs l'une à l'autre, celle de l'érotisme macabre et celle du morbide.

Du XVI^e au XVIII^e siècle, il s'est opéré un rapprochement nouveau dans notre culture occidentale entre Thanatos et Eros. Les sujets macabres du XV^e siècle ne présentaient aucune trace d'érotisme. Voici que dès la fin du siècle et au XVI^e, ils se chargent de sens érotiques. La maigreur squelettique du cheval du cavalier de l'Apocalypse de Dürer, qui est la mort, a laissé intacte sa capacité génitale, qu'il ne nous est pas permis d'ignorer. La mort ne se contente pas de toucher discrètement le vif, comme dans les danses macabres, elle le viole. La mort de Baldung Grien s'empare d'une jeune fille avec les attouchements les plus provocants. Le théâtre baroque multiplie les scènes d'amour dans les cimetières et les tombeaux. On en trouvera quelques-unes analysées dans *La littérature de l'art baroque* de Jean Rousset.⁶ Mais il suffira d'en rappeler une plus illustre et connue de tous, l'amour et la mort de Roméo et Juliette dans le tombeau des Capulet.

Au XVIII^e siècle on raconte des histoires assez semblables de jeune moine couchant avec la belle morte qu'il veille, et qui, quelquefois, n'est qu'en état de mort apparente. Aussi cette union macabre risque-t-elle de ne pas être sans fruits.

Les exemples qui précèdent appartiennent au monde des choses qu'on disait alors 'galantes'. Mais l'érotisme pénètre même l'art religieux, à l'insu des moralistes rigoureux qu'étaient les contreréformateurs. Les deux saintes romaines du Bernin, Sainte Thérèse et Sainte Ludovica Albertoni, sont représentées au moment où elles sont ravies par l'union mystique avec Dieu, mais leur extase mortelle a toutes les apparences exquises et cruelles de la transe amoureuse. Depuis le président de Brosse, on ne peut plus s'y tromper, même si le Bernin et ses clients pontificaux étaient bien réellement dupes.⁷

De ces thèmes érotico-macabres, il faut rapprocher les scènes de violence et de torture que la Réforme tridentine a multipliées avec une complaisance que les contemporains ne soupçonnaient pas, mais dont l'ambiguïté nous paraît aujourd'hui flagrante, informés comme nous sommes de la psychologie des profondeurs: Saint Barthélemy écorché vif par des bourreaux athlétiques et dénudés, Sainte Agathe et les vierges martyres dont on 'découpe menu les mamelles pendantes'. La lit-

6. Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon* (Paris, 1953).

7. Cha. de Brosse, *Lettres historiques et critiques sur l'Italie* (Paris, an VII [1799]).

térature édifiante du bon évêque Camus n'hésite pas à accumuler les morts violentes et les supplices effrayants, dont il cherche, je veux bien, à tirer des leçons morales. L'un des livres de cet auteur intitulé *Spectacle d'horreur* est un recueil de récits noirs.⁸ Ces quelques exemples suffiront à caractériser l'érotisme macabre.

La seconde catégorie de thèmes correspond à ce que nous entendons aujourd'hui par morbide. Nous appelons morbide un goût plus ou moins pervers, mais dont la perversité n'est ni avouée ni consciente, pour le spectacle physique de la mort et de la souffrance. Du XVI^e au XVIII^e siècle, le corps mort et nu est devenu à la fois un objet de curiosité scientifique et de délectation morbide. Il est difficile de faire le partage de la science froide, de l'art sublimé (le nu chaste) et de la morbidité. Le cadavre est le sujet complaisant des leçons d'anatomie, l'objet de recherches sur les couleurs du début de la décomposition, qui ne sont pas horribles ni répugnantes, mais qui sont des verts subtils et précieux, chez Rubens, Poussin et combien d'autres.

Sur les tombeaux où subsistent des corps nus le cadavre n'est plus le premier état de la décomposition: il est une image de la beauté. Le beau nu d'Henri II et de Catherine de Médicis par G. Pilon ont remplacé les transis rongés de vers.

Les planches d'anatomie n'étaient pas réservées à une clientèle médicale; elles étaient recherchées par les amateurs de beaux livres. De même la dissection était-elle pratiquée en dehors des amphithéâtres. Des amateurs avaient des cabinets de dissection, où ils collectionnaient des hommes en veine, en muscles. Le marquis de Sade raconte, dans un livre tout à fait décent, inspiré par un fait divers, comment la marquise de Ganges sequestrée dans un château, parvint à s'évader de sa chambre, la nuit, et comment elle est tombée par hasard sur un cadavre ouvert. Au temps de Diderot, on se plaignait dans la grande *Encyclopédie* que les cadavres disponibles étaient accaparés par ces riches amateurs et qu'il n'en restait plus pour les usages médicaux.

Cette fascination du corps mort, si frappante au XVI^e siècle, puis à l'âge baroque, plus discrète à la fin du XVII^e siècle, s'exprime au XVIII^e siècle avec l'insistance d'une obsession. Les cadavres deviennent l'objet de manipulations étranges. A l'Escorial pour les infants d'Espagne, mais aussi aux Capucins de Toulouse, pour les trépassés ordinaires, les cadavres sont changés de place pour être séchés, momifiés, conservés. On pense, malgré toutes les énormes différences, aux retournements des morts à Madagascar. A Toulouse, les cadavres retirés des cercueils séjournaient un certain temps au premier étage du clocher, et un narrateur complaisant raconte comment il a vu des moines les descendre sur le dos. Ainsi momifiés, les morts pouvaient être exposés à la vue dans des cimetières décorés à la manière des rocailles, mais avec des os. Les lustres, les ornements y étaient composés

8. R. Godenne, *Les spectacles d'horreur de J. P. Camus, XVII^e siècle* (1971) 25-35.

avec de petits os. On peut encore voir de tels spectacles au cimetière de l'église des Capucins et à Santa Maria della Morte à Rome, ou aux catacombes de Palerme.

Après ce rapide examen du corpus macabre de la période moderne, on peut se demander ce qu'aurait pensé un Freud un siècle plus tôt. Mais en fait, ce Freud-là a existé, il s'appelle le marquis de Sade, et la simple citation de son nom suffit à montrer où nous a conduit l'enchaînement des faits érotico-macabres et morbides. La mort a alors cessé d'être considérée comme un événement, sans doute redoutable mais trop inséparable du monde de tous les jours pour ne pas être familière et acceptée. Quoique toujours familière et acceptée dans la pratique quotidienne de la vie, elle a cessé de l'être dans le monde de l'imaginaire où se préparaient les grands changements de la sensibilité.

Ainsi que l'a montré l'un de nos écrivains maudits, Georges Bataille,⁹ la littérature érotique du XVIIIe siècle, et j'y ajouterai celle du XVIIe siècle, a rapproché deux transgressions de la vie régulière et ordonnée en société: l'orgasme et la mort:

La débauche et la mort sont deux aimables filles
Et la bière et l'alcove en blasphèmes fécondes
Vous offrent tour à tour, comme de bonnes soeurs,
De terribles plaisirs et d'affreuses douceurs. (Baudelaire)

La nouvelle sensibilité érotique du XVIIIe siècle et du début du XIXe siècle, dont Mario Praz a été l'historien, a retiré la mort de la vie ordinaire et lui a reconnu un rôle nouveau dans le domaine de l'imaginaire, rôle qui persistera à travers la littérature romantique jusqu'au surréalisme. Ce déplacement vers l'imaginaire a introduit dans les mentalités une distance qui n'existait pas auparavant entre la mort et la vie ordinaire.

IV. UNE SIGNIFICATION DU MACABRE DU XIVe-XVe SIÈCLE

Maintenant que nous avons parcouru la longue série des données macabres du XIIe au XVIIIe siècle, nous pouvons revenir à notre point de départ, au XVe siècle et par conséquent aux analyses de Huizinga. Il semble que le macabre du XVe siècle, ainsi mis en situation à l'intérieur d'une très longue durée, nous apparaisse sous un éclairage un peu différent de celui de la tradition historiographique. Nous comprenons d'abord, après ce que nous avons dit du XIIe et XIIIe siècle, qu'il n'est pas l'expression d'une expérience particulièrement forte de la mort, dans une époque de grande mortalité et de grande crise économique. Sans doute l'Eglise, et surtout les ordres Mendiants, se sont-ils servis des thèmes macabres, devenues po-

9. Georges Bataille, *Le mort* (Paris, 1967); *Idem, L'érotisme* (Paris, 1957).

pulaires pour d'autres raisons que nous allons voir, et ils les ont détournés dans un but pastoral, afin de provoquer la peur de la damnation.

Peur de la damnation et non pas peur de la mort, comme dit M. Le Goff.¹⁰ Quoique ces images de la mort et de la décomposition aient été utilisées pour éveiller cette peur, elles lui étaient pourtant à l'origine étrangères. Elles ne signifiaient au fond ni la peur de la mort ni celle de l'au-delà. Elles étaient plutôt le signe d'un amour passionné de la vie, et de la conscience douloureuse de sa fragilité, au seuil de la Renaissance: où l'on retrouve l'une des directions de Tenenti.

Pour moi, les thèmes macabres du XVe siècle expriment d'abord le sentiment aigu de l'échec individuel. Huizinga l'a bien saisi quand il écrit: 'Est-elle vraiment pieuse la pensée qui s'attache si fort au côté terrestre de la mort? N'est-elle pas plutôt une réaction contre une excessive sensualité?' Excessive sensualité ou plutôt cet amour passionné de la vie dont je parlais à l'instant en me référant à Tenenti. 'Est-ce la peur de la vie qui traverse l'époque [plutôt que la peur, je dirais: la conscience de l'échec de la vie], le sentiment de désillusion et de découragement?'¹¹

Pour bien comprendre cette notion de désillusion, d'échec, il faut prendre du recul, laisser un moment de côté les documents du passé et la problématique des historiens et nous interroger nous-mêmes, hommes du XXe siècle. Tous les hommes d'aujourd'hui, je crois, éprouvent à un moment de leur vie, le sentiment plus ou moins fort, plus ou moins avoué ou refoulé, d'échec: échec familial, échec professionnel... Chacun a entretenu depuis sa jeunesse des ambitions, et il s'aperçoit un jour qu'il ne les réalisera jamais. Il a raté sa vie. Cette découverte, parfois lente, souvent brutale, est une terrible épreuve qu'il ne surmontera pas toujours. Sa désillusion peut le mener à l'alcoolisme, au suicide. Le temps de l'épreuve arrive en général vers la quarantaine, parfois plus tard, et quelquefois maintenant, plus tôt, hélas! Mais il est toujours antérieur aux grandes défaillances physiologiques de l'âge, et à la mort. L'homme d'aujourd'hui se voit un jour comme un raté. Il ne se voit jamais comme un mort. Ce sentiment d'échec n'est pas un trait permanent de la condition humaine. Même dans nos sociétés industrielles il est réserve aux hommes, je veux dire aux mâles, et les femmes ne le connaissent pas encore. Il était inconnu du premier Moyen Age. Il est incontestable qu'il apparaît dans les mentalités au cours du second Moyen Age, à partir du XIIe siècle, d'abord timidement, et il s'impose jusqu'à l'obsession dans le monde avide de richesses et d'honneurs du XIVe au XVe siècle.

Mais il s'exprime alors autrement qu'aujourd'hui. L'homme d'aujourd'hui n'associe pas son amertume à sa mort. Au contraire, l'homme de la fin du Moyen Age identifiait son impuissance à sa destruction physique, à sa mort. Il se voyait en

10. J. Le Goff, *La civilisation de l'occident médiéval*. Collection Les grandes civilisations (Paris, 1964) 397.

11. Huizinga, *Déclin*, 144.

même temps raté et mort, raté parce que mortel et porteur de mort. Les images de la décomposition, de la maladie, traduisent avec conviction un rapprochement nouveau entre les menaces de la décomposition et la fragilité de nos ambitions et de nos attachements. Cette conviction si profonde donne à l'époque ce 'sentiment de mélancolie', intense, poignante, qu'évoque si bien Huizinga. La mort était alors chose trop familière, qui n'effrayait pas. Ce n'est pas par elle-même, mais par son rapprochement avec l'échec qu'elle est devenue émouvante. Cette notion d'échec doit donc retenir toute notre attention.

Qui dit échec dit programme, plan d'avenir. Pour qu'il y ait programme il a fallu considérer une vie individuelle comme l'objet d'une prévision volontaire. Il n'en avait pas toujours été ainsi. Il n'en était pas encore ainsi au XVe siècle pour la plus grande masse de la société qui ne possédait rien. Chaque vie de pauvre était toujours un destin imposé, sur lequel il n'avait pas de prise. En revanche depuis le XIIe siècle environ, nous voyons monter l'idée qu'on possède une biographie à soi, et qu'on peut agir jusqu'au dernier moment sur sa propre biographie. On en écrit la conclusion au moment de sa mort. Et il s'est ainsi créé une relation fondamentale entre l'idée de sa mort et l'idée de sa propre biographie. Toutefois, prenons y garde sans crainte de nous répéter, la mort ne faisait alors ni peur ni plaisir comme cela arrivera au XVIIe et XVIIIe siècle. Elle était d'abord très sèchement, le moment des comptes, où on fait le bilan (la balance) d'une vie. C'est pourquoi la première manifestation symbolique de la relation entre l'idée de la mort et la conscience de soi a été l'iconographie du jugement, où la vie est pesée et évaluée. Jugement dernier d'abord, et puis jugement particulier dans la chambre même de l'agonisant. Ce sentiment de soi a mûri, et il a abouti à ce fruit d'automne, pour parler comme Huizinga, où l'amour passionné des choses et des êtres, *l'avaritia*, est rongé et détruit par la certitude de leur brièveté. 'Il faut laisser maisons et vergers et jardins'... Ainsi c'est au terme d'une poussée de deux siècles d'individualisme, que la mort a cessé *d'être finis vitae*, liquidation des comptes, et qu'elle est devenue la mort physique, charogne et pourriture, la mort macabre. Elle ne le restera pas longtemps. L'association entre la mort, l'individualité, la pourriture va se relâcher au cours du XVIe siècle.

Il serait facile de montrer comment à partir du XVIe siècle, les représentations macabres vont perdre leur charge dramatique, devenir banales et presque abstraites. Le transi est remplacé par le squelette, et le squelette lui-même se divise le plus souvent en petits éléments, crânes, tibias, os, ensuite recomposés en une sorte d'algèbre. Cette seconde floraison macabre des XVIIe et XVIIIe siècles traduit un sentiment du néant bien éloigné du douloureux regret d'une vie trop aimée, tel qu'il paraît à la fin du Moyen Age. Les mêmes images peuvent avoir des sens différents. C'est que les images de la mort physique ne traduisent pas encore un sentiment profond et tragique de la mort. Elles sont seulement utilisées comme des

signes pour exprimer un sens nouveau et exalté de l'individualité, de la conscience de soi.

V. OÙ COMMENCE, AU XIX^e SIÈCLE, LA PEUR DE LA MORT?

Il faudra sans doute attendre bien plus tard, la fin du XVIII^e siècle et le début du XIX^e, pour que la mort fasse vraiment peur et alors on cessera de la représenter. Il serait intéressant, même pour l'intelligence de l'attitude devant la mort au XV^e siècle, de comprendre l'originalité de la mort romantique. Elle apparaît suffisamment dans les documents du corpus que nous avons analysés pour que nous puissions avant de conclure indiquer quelques-uns de ses traits.

Nous avons fait deux importantes constatations. D'une part comment, le Moyen Age tout entier, même à son terme, vivait dans la familiarité de la mort et des morts. D'autre part comment, à la fin du XVIII^e siècle, la mort avait été considérée, au même titre que l'acte sexuel, comme une rupture à la fois attirante et terrible de la familiarité quotidienne. C'est un grand changement dans les relations de l'homme et de la mort.

Sans doute ce changement a-t-il été observé seulement dans le monde de l'imaginaire. Mais il est ensuite passé dans le monde des faits délibérés, non sans d'ailleurs une très grande altération. Il existe en effet un pont entre les deux mondes, c'est la peur d'être enterré vivant et la menace de la mort apparente. Celles-ci apparaissent dans les testaments de la seconde moitié du XVII^e siècle et elles durent jusqu'au milieu du XIX^e siècle. On entendait par mort apparente un état très différent de notre coma actuel. C'était un état d'insensibilité qui ressemblait à la mort, mais aussi bien à la vie. La vie et la mort y étaient également apparentes et confondues. Ce mort-là pouvait éveiller le désir, mais ce vivant pouvait aussi être enfermé dans la prison du tombeau et se réveiller dans d'indicibles souffrances. Voilà qui a fait très peur, quoique les probabilités de tels accidents dussent être rares. Mais en réalité on trahissait ainsi une angoisse plus fondamentale. Jusqu'alors la société intervenait de toutes ses forces pour maintenir la rassurante familiarité traditionnelle. La peur de la mort apparente a été la première forme avouée, acceptable, de la peur de la mort.

Cette peur de la mort s'est ensuite manifestée par la répugnance à représenter d'abord, à imaginer ensuite, le mort et son cadavre. Les fascinations des corps morts et décomposés n'ont pas persisté dans l'art et la littérature romantique et post-romantique, sauf quelques exceptions dans la peinture belge et allemande. Mais l'érotisme macabre est bien passé dans la vie ordinaire, non pas certes avec ses caractères troublants et brutaux, mais sous une forme sublimée, peut-être difficile à reconnaître: l'attention donnée à la beauté physique du mort. Cette

beauté a été l'un des lieux communs des condeoléances, l'un des thèmes des conversations banales devant la mort au XIXe siècle et presque jusqu'à nos jours. Les morts sont devenus beaux dans la vulgate sociale, quand ils ont commencé à faire vraiment peur, une peur si profonde qu'elle ne s'exprime pas, sinon par des interdits, c'est-à-dire des silences. Désormais il n'y aura plus de représentation de la mort.

Ainsi les images de la mort traduisent-elles les attitudes des hommes devant la mort dans un langage ni simple ni direct, mais plein de ruses et de détours. Nous pouvons en guise de conclusion résumer leur longue évolution en trois étapes significatives:

1°. A la fin du Moyen Age, les images macabres signifiaient, comme l'ont pensé Huizinga et Tenenti, amour passionné de la vie et en même temps, comme je le crois, fin d'une prise de conscience, commencée au XIIe siècle, de l'individualité propre à chaque vie d'homme.

2°. Du XVIe au XVIIIe siècle, des images érotiques de la mort attestent la rupture de la familiarité millénaire de l'homme et de la mort. Comme l'a dit La Rochefoucauld, l'homme ne peut plus regarder en face ni le soleil ni la mort.

3°. A partir du XIXe siècle les images de la mort sont de plus en plus rares et elles disparaissent complètement au cours du XXe siècle, et le silence qui s'étend désormais sur la mort signifie que celle-ci a rompu ses chaînes et est devenue une force sauvage et incompréhensible.

7. Huizinga et les recherches érasmiennes

J. C. MARGOLIN

Les éditeurs des *Verzamelde Werken* de Johan Huizinga ont eu la bonne idée de grouper dans l'un de leurs neuf volumes tous les écrits biographiques du grand historien néerlandais que nous célébrons en ce moment. La part la plus importante revient naturellement à sa célèbre biographie d'Erasme, à laquelle ont été adjoints dix articles ou comptes rendus consacrés à l'humaniste du XVI^e siècle et à ses historiens.¹ En tout 275 pages, soit approximativement la moitié du tome VI de ses Oeuvres complètes. Je pense pouvoir montrer, à la lumière de ces pages, mais aussi en m'inspirant d'autres travaux, non moins célèbres, de Huizinga, que son intérêt pour Erasme fut aussi permanent que son combat d'historien, de professeur et d'homme pour une certaine idée de la civilisation, de la société et de l'homme. D'autre part, quand on examine, près d'un demi-siècle après la publication de la première édition de son *Erasme*, la marée toujours grossissante de ses rééditions et de ses traductions en de multiples langues, livres de poche ou livres de luxe,² il faut bien admettre que l'historien du XX^e siècle et son héros du XVI^e sont étroitement et universellement associés, et l'on se sent enclin à l'associer également à la prophétie de John Colet: 'Nomen Erasmi numquam peribit'.³

Mais examinons les choses de plus près, en commençant par rappeler l'importance des contributions de Huizinga aux recherches érasmiennes, entre les deux guerres mondiales.

Comme il arrive souvent à un grand professeur parvenu au sommet de sa maîtrise intellectuelle et capable de produire les meilleurs fruits de son enseignement et de ses travaux personnels, le livre qui lui assure du jour au lendemain la notoriété parmi ses pairs et la faveur des foules estudiantines émerge à la lumière après des années de recherches, de réflexion, de production d'articles plus modestes ou de portée plus limitée, et que nous avons tendance à considérer rétrospectivement com-

1. Comptes rendus des ouvrages de H. & A. Holborn, W. K. Ferguson, M. Mann, O. Schottenloher, P. S. Allen. (VI, 268-274)

2. Consulter à ce sujet nos deux volumes de bibliographie érasmiennne: *Quatorze années (1936-1949)* (Paris, 1969); *Douze années (1950-1961)* (Paris, 1965). D'autres pays, comme la Pologne, continuent à traduire cette biographie (voir notre bibliographie des années 1962-1970, à paraître).

3. Allen, Ep. 423.

me les signes avant-coureurs du chef-d'oeuvre. Ainsi en fut-il de Marcel Bataillon pour son *Erasme et l'Espagne*⁴ Ainsi en fut-il de Huizinga pour son *Erasme*.

Le livre date de 1924, mais en 1921, dans un numéro spécial de la revue *De Gids* consacré à Dante, Huizinga s'interrogeait sur les rapports d'Erasme et de Dante: (VI, 195-202) l'humaniste hollandais a-t-il connu Dante, l'a-t-il lu, comment a-t-il parlé de lui? Quel rôle Colet et ses autres amis réformateurs d'Oxford ont-ils joué pour l'amener à porter son regard vers l'Italie, celle de Dante et de Pétrarque? Son intérêt était-il purement littéraire, ou sa pensée éthique et politique était-elle excitée par les théories de l'auteur du *De Monarchia*, au demeurant fort éloignées de ses propres idées et de son amour inconditionné de la paix? Ces questions et d'autres encore, le court article de Huizinga les pose et y répond, manifestant par là d'un intérêt profond pour l'auteur de *l'Eloge de la Folie*. La question d'Erasme et de Dante est reprise deux mois plus tard dans la même revue, (VI, 202-204) après que son premier article ait pu être lu et médité par les spécialistes, notamment par le grand P. S. Allen d'Oxford, qui l'amène à réfléchir à neuf sur certains passages d'Erasme, notamment sur un passage de *l'Ecclesiastes*,⁵ où il reconnaît - lui, le latiniste invétéré - l'importance et la valeur littéraire de certaines langues vernaculaires, lorsqu'elles ont été portées à leur plus haut point de perfection avec des auteurs de la classe d'un Dante ou d'un Pétrarque.

Les deux articles de 1921 manifestaient de la part du professeur de Leyde une connaissance d'Erasme et de son temps dont les racines étaient déjà des plus profondes.

L'apparition de sa grande biographie de 1924, qu'il présentait lui-même comme un essai très personnalisé (VI, 3-4) - la réaction d'un individu à la pensée, aux sentiments, je dirais presque surtout à l'humeur d'un autre individu - marqua, autant que j'ai pu m'en rendre compte en lisant les comptes rendus de l'époque et en interrogeant quelques témoins vivants, une date non seulement dans les recherches érasmiennes mais dans la conception même de la biographie. C'était l'époque de la pleine activité des Allen, des Renaudet, des Lucien Febvre, des Pineau, c'était celle où de jeunes universitaires - Werner Kaegi,⁶ Marcel Bataillon - prenaient le relais de ces études historiques. N'oublions pas que la biographie de Huizinga est dédiée au couple Allen, ce qui est déjà le signe de la notoriété érasmiennne du professeur de Leyde. D'autre part, elle a été simultanément publiée en néerlandais chez l'éditeur Tjeenk Willink de Haarlem, et en anglais, pour la série des *Great Hollan-*

4. Marcel Bataillon, *Erasme et l'Espagne* (Paris, 1937).

5. *Opera Omnia*, LB II, V 856 AB.

6. A qui l'on doit, outre de nombreux articles et témoignages sur Huizinga, sa belle traduction allemande de la biographie d'Erasme, volume relié et illustré par Holbein (Bale, 1928) qui a connu elle-même plusieurs éditions. Le mois de décembre 1972, mois de célébration anniversaire, le ramène à Leyde pour parler de Huizinga: *Vom Begriff der Kulturgeschichte. Zum hundertsten Geburtstag Johan Huizingas* (Leyde, 1973).

ders dirigée par Edward Bok à Philadelphie. (VI, 3-4) Dans son épître dédicatoire à P. S. et H. M. Allen - pour parler la langue des humanistes -, Huizinga commence par rendre hommage au travail de bénédictin des éditeurs de *l'Opus Epistolarum Erasmi*, dont nous devons bien reconnaître qu'il fut le moteur le plus puissant du renouvellement des études érasmienne, grâce à la richesse incroyable que les savants anglais déversaient à profusion à l'apparition de chacun de leurs tomes. Ce n'est pas diminuer le mérite de Huizinga, ni d'ailleurs celui de Renaudet, que de souligner à leur suite l'immense dette qu'ils ont contractée à l'égard des Allen. Il suffit d'examiner le nombre et l'importance des références et des citations en bas de page pour se rendre compte que les volumes de *l'Opus Epistolarum* - ceux du moins qui étaient publiés au cours de l'élaboration de leurs propres ouvrages - étaient les compagnons nécessaires et permanents de leurs veillées studieuses. Ce n'est pas non plus irrévérencieux à l'égard de ces deux grands historiens que de souligner chez le premier l'importance réduite (en nombre de pages) des dernières années de la vie d'Erasmus, et chez le second l'arrêt de ses *Etudes érasmienne*s à l'année 1529: les volumes d'Allen correspondant à la fin de la période bâloise et au début de la période fribourgeoise n'étaient pas encore publiés, et les recherches documentaires s'en trouvaient - en dépit de l'édition des *Opera Omnia* de Leyde - d'autant plus difficiles et longues⁷.

Dans cette dédicace, l'historien néerlandais rappelle le parti qu'il a pris délibérément: faire émerger la figure d'Erasmus sur le fond d'une époque particulièrement riche et troublée de l'histoire de l'Europe, sans accorder aux grandes figures de ses amis ou de ses ennemis, des princes ou des prélats qui furent ses mécènes et ses correspondants, des financiers ou des imprimeurs dont l'activité ponctua ses travaux et ses jours, la place qu'ils mériteraient dans un plus vaste ensemble. 'Even Thomas More, Peter Gilles, Froben and Beatus Rhenanus could only be touched upon in passing, not to speak of Hutten, Budaeus, Pirkheimer, Beda and so many others'. (VI, 3)

C'est donc un profil qui nous est présenté d'Erasmus, et, ajouterai-je, un profil subjectif- doublement subjectif, car le modèle renvoie au peintre et vice-versa. Il veut d'ailleurs s'excuser sur ce point, en prétendant que son opinion d'Erasmus n'est pas tellement favorable, trop heureux si les savants anglais peuvent trouver dans son essai 'quelques fleurs arrangées de façon à leur plaire, ou quelque herbe dont ils ignoraient la vertu'. (VI, 4)

En fait, ce court exposé des motifs correspond bien à l'impression du lecteur 'de bonne foi' - comme eût dit Erasmus - quand il ouvre ou reprend le livre du professeur de Leyde. Je ne parlerais pas personnellement de son jugement 'défavorable'

7. Notons toutefois que dans les éditions ultérieures de sa biographie, Huizinga a complété ses notes en y incorporant les nouvelles richesses rassemblées par les Allen (VIII, publié en 1934 et IX en 1938).

à l'égard d'Erasmus, mais d'une profonde amitié sans aveuglement, d'une curiosité constante sans indiscretion, d'une sympathie du coeur et de l'esprit qui n'exclut pas le jugement critique, en un mot, le portrait d'un homme par un homme, Erasmus par Huizinga, comme nous avons d'autres Erasmes profilés ou peints par d'autres hommes - érasmien d'adoption, de coeur ou d'occasion, ou anti-érasmien de foi ou de doctrine - l'Erasmus de Lindeboom ou de Lortz, l'Erasmus de Renaudet ou celui de Pineau, l'Erasmus de Bataillon ou celui de Mesnard, l'Erasmus du P. Bouyer ou celui de Telle, pour ne pas parler des érasmisants qui n'ont pas connu directement Huizinga et ses contemporains.

Il ne saurait être question de résumer ou même d'analyser un livre, traduit dès sa naissance ou dans les années qui la suivirent dans plusieurs grandes langues internationales. Le français ne publia une traduction qu'en 1955, avec, il est vrai, une préface de Lucien Febvre.⁸ Récemment encore, le polonais et le japonais permettaient à de nouvelles catégories de lecteurs de se familiariser avec cet essai biographique.⁹ Mais, puisque je viens d'évoquer l'Erasmus de Huizinga, il est difficile de passer sous silence la vive préface que Lucien Febvre avait donnée du livre précisément sous ce titre. Il serait même profondément instructif, d'examiner, vu par le même historien français, l'Erasmus d'Augustin Renaudet' ou l'Erasmus de Marcel Bataillon'.¹⁰ Nous nous contenterons cependant des quelques pages de la préface de 1955 sans ignorer l'importance du nouveau paramètre que nous introduisons dans le doublé profil, celui d'Erasmus et celui de Huizinga.

Ce terme de profil, Lucien Febvre le trouve naturellement sous sa plume, quand il évoque l'admirable médaille de Metsys¹¹ ou le portrait d'Holbein.¹² Mais il oppose à ces Erasmes de profil l'Erasmus total' de Huizinga, ou son 'vrai portrait, en pied et de face, grandeur nature, et qui prétend tout montrer: le fervent de saint Paul et l'ami d'Horace; le chrétien de *l'Enchiridion*, le païen des *Adages* et le sage des *Colloques*...'.¹³ Je ne sais pas si Huizinga eût approuvé cette idée d'un Erasmus total, pris en vision frontale. Tout ce que je puis dire, c'est qu'en dépit de la richesse de son information, de la continuité du récit, de la mise en valeur des oeuvres de l'humaniste, nous avons précisément l'impression que Huizinga a dessiné à son tour un profil d'Erasmus; à la rigueur un Erasmus vu de trois quarts, comme dans une

8. J. Huizinga, *Erasmus*, traduction V. Brunel, Les Essais LXXII (Paris: Gallimard, 1955, 331 p.); Lucien Febvre, 'L'Erasmus de Huizinga', *ibidem*, 7-16.

9. J. Huizinga, *Erazm*, trad. M. Cytowska (Varsovie, 1964); *Erasmusus*, trad. Nobuhiko Miyazaki (Tokyo, 1965).

10. Dans l'ouvrage intitulé *Au coeur religieux du XVI^e siècle*, VI^e section, Bibl. de l'École des Hautes-Études (Paris, 1967). Les sections ii et iii sont intitulées: 'Autour d'Erasmus' et 'A travers la Réforme française'. Il y a aussi un 'Erasmus et Machiavel'.

11. Médaille de 1519, dont l'original se trouve au Cabinet des Médailles de la Bibl. Royale de Bruxelles.

12. Celui du Louvre ou celui du Kunstmuseum de Bâle.

13. Febvre, 'L'Erasmus de Huizinga', 8.

autre oeuvre d'Holbein, le portrait de Longford Castle,¹⁴ ses longues mains appuyées sur un livre. Ni par l'érudition - qui est sûre, mais discrète - ni par ses analyses - qui sont fines, mais linéaires-, Huizinga ne nous a donné ce qu'on pourrait appeler un 'Erasmus total', c'est-à-dire un Erasmus avec sa face d'ombre et sa face de lumière, un Erasmus dont l'ambiguïté ou la dualité seraient moins un trait de sa 'psyche' (comme l'historien néerlandais l'a magistralement montré) qu'une expression incarnée ou la traduction humaine de la vérité insaisissable, ambivalente, inachevée. Même le caractère inquiet ou angoissé de l'homme - que semblent bien avoir confirmé depuis Huizinga plusieurs études psycho-médicales,¹⁵ caractérológicas ou graphologiques - ne nous paraît pas correspondre à une psychologie plénière ou 'totalisante' de l'humaniste, dont la sérénité rationnelle et la foi inébranlable en la Providence divine sont aussi des traits dominants de sa nature. Je ne saurais donc partager l'optimisme de Lucien Febvre, quand il écrit, de sa plume étincelante et pressée:

Huizinga a voulu découvrir le vrai visage de Protée ;¹⁶ peut-être s'est-il trompé (il y en a cent), mais il nous le montre. Huizinga a voulu saisir l'anguille: il nous la tend. La voilà. Elle s'agite toujours, mais il la tient d'une main ferme. Elle est complète de la tête à la queue ..¹⁷

L'image est jolie, mais l'anguille n'est pas si ondulante qu'elle en a l'air - Erasmus revient d'un bout à l'autre de sa vie sur les idées qui lui sont chères, l'éducation libérale des enfants, l'horreur de la guerre, la fonction pastorale de l'évêque, le mépris des 'barbares', etc. -, et Huizinga lui-même ne prétend pas l'avoir saisie! Ce qui est vrai, et ce que la grande puissance de sensibilité et d'intuition de Febvre a découvert, c'est que l'Erasmus de Huizinga est d'une grande sincérité et d'une grande finesse de touche. Contrairement à la plupart des ouvrages consacrés jusqu'alors à Erasmus, et même après, celui de Huizinga ne se présente pas comme une thèse; l'auteur ne cherche pas à prouver quoi que ce soit, ce qui ne signifie pas que son portrait d'Erasmus soit 'innocent'. Adoptant peut-être à son insu la méthode bergsonienne de l'intuition, nourri de tout ce que l'on pouvait connaître sur la civilisation de la fin du Moyen Age et du début de la Renaissance, Huizinga a taché de mettre ses pas dans ceux d'Erasmus, de le comprendre 'par le dedans'. A cet égard, même si l'on ne partage pas toutes les intuitions de l'historien, on est entraîné à le suivre dans ses analyses de l'humeur et de l'humour d'Erasmus, de l'importance de l'affectus' dans sa pensée comme dans son comportement. En utilisant à

14. Collection Radnor. Le portrait date de 1523.

15. Notamment les études de V. W. D. Schenk, 'Irrationele Erasmiana', *Baanbreker* (15 et 22 juin 1946); 'Erasmus', *Psychiatrische en neurologische bladen* (1947) 1-7; 'Erasmus' karakter en ziekten', *Nederlands Tijdschrift voor Geneeskunde*, XCI (1947) 702-708.

16. A supposer qu'il ne faille pas revenir sur cette image ou ce symbole qui n'avait rien de laudatif dans la bouche de Luther!

17. Febvre, 'L'Erasmus de Huizinga', 8.