

## *Ultissima verba*

Antoine COMPAGNON

Dans la *Vie de Rancé*, Chateaubriand se laisse aller à d'incessantes digressions. Vagabonder, c'est le privilège de l'âge et une qualité du style de vieillesse. L'une de ses parabases touche à la retraite de Mme de Sévigné à Grignan, où Chateaubriand dit avec humour qu'elle « s'ensevelit », ce qui fut la « source de son immortalité ». Elle y passa une fin de vie solitaire : « Elle écrivait à sa fille : “Je vois le temps accourir et m'apporter en passant l'affreuse vieillesse.” » Chateaubriand cite l'une des dernières lettres de la marquise à sa fille : « Je mérite, dit-elle, d'être mise dans la hotte où vous mettez ceux qui vous aiment, mais je crains que vous n'ayez point de hottes pour ces derniers. » La hotte où finissent les vieilles lettres sera celle du Temps avec sa faux, souvent représenté en chiffonnier sous sa hotte. Chateaubriand regrette que l'on ignore les derniers mots de la marquise :

On se plaît mélancoliquement à voir dans quel cercle roulaient les idées dernières de Mme de Sévigné : on ne dit pas quelle fut sa parole fatidique. On aimerait à avoir un recueil des derniers mots prononcés par les personnes célèbres ; ils feraient le voculaire de cette région énigmatique des sphinx par qui en Égypte l'on communique du monde au désert<sup>1</sup>.

« Parole fatidique », c'est ainsi que Chateaubriand nomme les derniers mots des personnes célèbres dont il aurait voulu posséder le recueil afin de communiquer avec l'autre monde. Le mystère subsiste sur ce terme de *voculaire* apparu dans la première édition de la *Vie de Rancé* en mai 1844, auquel sera banalement substitué *vocabulaire*

---

<sup>1</sup> Chateaubriand, *Œuvres romanesques et voyages*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, 2 vol., t. I, p. 1001.

deux mois plus tard, dans la seconde édition de juillet 1844<sup>2</sup>. Était-ce une faute d'impression, une simple coquille, ou bien une sublime trouvaille ? Les avis restent partagés. Pour certains admirateurs, ce serait l'un de ces néologismes sur fond d'archaïsme auxquels Chateaubriand se plaisait. Un *voculaire*, ce serait un recueil de voix, de *voces*, non de vocables comme dans un *vocabulaire* ; un *voculaire*, ce serait très proprement un recueil de dernières paroles, d'*ultima verba*, de « paroles fatidiques ». André Beaunier l'entendait ainsi, prenant le mot à la lettre :

Voculaire ne se trouve pas dans Littré. C'est un mot que Chateaubriand a forgé. La Vie de Rancé, admirable, est écrite avec la désinvolture du génie qui ne se gêne plus. Chateaubriand traite ses phrases rudement ; et il invente des mots, en autocrate de la langue. Du reste, voculaire est parfaitement formé, sur le modèle d'obituaire, bestiaire, lapidaire, volucraire, etc. Un bestiaire est un recueil d'anecdotes relatives aux bêtes. Un voculaire est un recueil de paroles. Voculaire provient de vocula, « parole prononcée à voix basse » ; le mot s'applique très bien à ces paroles de mourants dont il est question justement dans ce passage de la Vie de Rancé<sup>3</sup>.

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, Beaunier résume parfaitement la croyance en la sublimité de l'œuvre de vieillesse et l'applique à Chateaubriand : ce qu'il appelle la « désinvolture du génie qui ne se gêne plus », ce fut celle du moment où l'écrivain atteignit sa liberté ultime, par-delà l'art. Chateaubriand se souciait de connaître les *ultima verba*, notamment ceux des écrivains. Si coquille il y a, elle ne saurait être plus judicieuse.

Chateaubriand recueillit les dernières paroles de son amie Pauline de Beaumont, dans l'un des épisodes les plus émouvants des *Mémoires d'outre-tombe*, la mort de Mme de Beaumont à Rome le 4 novembre 1803. « Je tousse moins, mais il me semble que c'est pour mourir sans bruit », écrivait-elle à Chênedollé alors qu'elle séjournait

---

<sup>2</sup> *Id.*, *Vie de Rancé*, Paris, Delloye, 1844, 1<sup>re</sup> éd., p. 18-19 ; 2<sup>e</sup> éd., p. 20.

<sup>3</sup> André Beaunier, *Trois amies de Chateaubriand*, Paris, Charpentier, 1910, p. 347.

au Mont-Dore, juste avant de se rendre à Rome pour y mourir<sup>4</sup>. Cette phrase si profonde suscite pourtant un commentaire léger, presque mesquin, de la part de Sainte-Beuve, qui ne semble pas sensible à la grandeur du trait : « Voilà de ces mots charmants dans leur tristesse, comme en avait cette âme aérienne », prononce-t-il d'un air dégagé<sup>5</sup>. « Mots charmants dans leur tristesse », comme s'il s'agissait de cela ! Non de l'effacement de la vie.

Le deuil que fit Chateaubriand reste inséparable de l'écriture. Il fut aussitôt écrit. Chateaubriand, dès la mort de son amie, se lança dans le récit détaillé de ses derniers moments, au prétexte de tenir informé le beau-frère de Mme de Beaumont, le comte de La Luzerne, dans une longue lettre du 8 novembre 1803. Puis la lettre devint une circulaire recopiée en termes très voisins à l'intention de Joubert, Fontanes, Chênedollé, Mme de Staël, Molé, etc. Il y cite les derniers mots de Pauline de Beaumont, les « paroles fatidiques » de son amie, qui lui fit la leçon alors qu'il cherchait à lui dérober ses larmes : « Vous êtes un enfant ; est-ce que vous ne vous y attendiez pas<sup>6</sup> ? » Puis, alors qu'elle s'épuise à vivre : « Eh bien ! êtes-vous content de moi<sup>7</sup> ? » Ces ultimes paroles prennent toutes deux la forme de questions. Elles interpellent Chateaubriand, lui demandent son approbation. Elles lui permettent de peindre le tableau d'une belle mort, lucide, acceptée, paisible, « sans bruit ».

Les paroles fatidiques sont-elles souvent prononcées sous la forme interrogative ? Celles de Gertrude Stein, peut-être mythiques, sont bien connues : « Quelle est la réponse ? », aurait-elle demandé alors que son amie Alice Toklas se tenait auprès d'elle. Puis, comme

---

<sup>4</sup> Lettre à Chênedollé, 8 août 1803, citée par Sainte-Beuve, *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire*, Paris, Michel Lévy, 1872, 2 vol., t. II, p. 218 ; voir aussi Beaunier, *Trois amies de Chateaubriand*, op. cit., p. 95.

<sup>5</sup> Sainte-Beuve, *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire*, op. cit., t. II, p. 218-219.

<sup>6</sup> Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Le Livre de poche / Classiques Garnier, coll. « La Pochothèque », 1989-1998, t. I, p. 701.

<sup>7</sup> *Ibid.*, t. I, p. 702.

Alice se taisait, Gertrude aurait repris une dernière fois la parole : « Dans ce cas, quelle est la question<sup>8</sup> ? »

Deux expressions se font concurrence dans la langue châtiée pour désigner les « paroles fatidiques » : *ultima verba* et *novissima verba*. La seconde jette un peu le trouble, comme s'il y avait du neuf et même du très neuf, du suprêmement neuf, dans les paroles de mort, mais le superlatif *novissimus* au sens d'extrême veut dire le dernier, comme lorsque César appelle l'arrière-garde « *novissimum agmen* ». Pour nous, célébrants du culte du nouveau, il est déconcertant d'associer *novissimus* à la mort, à l'arrière-garde plutôt qu'à l'avant-garde, à ce qui ferme la marche et non à ce qui l'ouvre, à l'inattendu, au dernier cri.

*Novissima verba* est un mot de Virgile, figurant par deux fois dans l'*Énéide*. Au chant IV, Didon, avant de se donner la mort, « prononça ces ultimes paroles », « *dixitque novissima verba* » (IV, 650). Elle fit son propre éloge funèbre, comme elle se compare au cygne, *albus olor*, au moment de réciter ses *ultima verba* dans les *Héroïdes* d'Ovide<sup>9</sup>. Ici, les *novissima verba* ne sont autres que son chant du cygne.

Au chant VI, c'est cette fois Corynée, compagnon d'Énée, qui, après avoir recueilli les cendres d'Hector, « prononça le dernier adieu », « *dixitque novissima verba* » (VI, 231). Ainsi, les *novissima verba* désignent non seulement les dernières paroles du mourant, mais encore l'éloge funèbre confié à un fidèle.

« *Novissima verba* ou Mon âme est triste jusqu'à la mort », c'est le titre du dernier poème des *Harmonies poétiques et religieuses* de Lamartine, recueil publié en 1830. Lamartine, le poète même du cygne, tandis qu'Hugo lui est opposé traditionnellement comme

---

<sup>8</sup> « "What is the answer?" she asked, and when no answer came she laughed and said: "Then, what is the question?" » », Elizabeth Sprigge, Gertrude Stein, *Her Life and Work*, New York, Harper, 1957, p. 265. « What is the answer? I was silent. In that case, she said, what is the question? » est la version donnée par Alice B. Toklas, *What Is Remembered*, New York, Holt, 1963, p. 173, où ces mots sont les derniers dits par Gertrude Stein avant son départ pour la salle d'opération.

<sup>9</sup> Ovide, *Héroïdes*, VII.

l'aigle, joue sur les sens de l'expression pour désigner à la fois les vers conclusifs du recueil et un « cri de désespoir » : « J'ai vu, pensé, senti, souffert ; et je m'en vais, / Ébloui d'un éclair qui s'éteint pour jamais. » Chez Hugo, en revanche, la dernière pièce des *Châtiments* s'intitule « *Ultima verba* » (VII, xiv) et elle se termine par ce vers illustre entre tous : « Et s'il n'en reste qu'un je serai celui-là. » Les *ultima verba* sont cette fois des paroles définitives et prophétiques, répondant à la conception de la « parole fatidique » de Chateaubriand.

Dans la *Flore latine des dames et des gens du monde, ou Clef des citations latines que l'on rencontre fréquemment dans les ouvrages des écrivains français*, ouvrage publié par Pierre Larousse en 1861, avec une préface de Jules Janin, et matrice des « Pages roses » du *Petit Larousse*, on trouve une entrée « *Novissima verba* », où Virgile sert en effet de modèle :

Ces deux mots désignent ordinairement dans les auteurs anciens, les dernières paroles d'un mourant. Ils ont un autre sens dans un vers de Virgile (*Énéide*, liv. VI, v. 231) :

*Lustravitque viros, dixitque novissima verba.*

Il s'agit ici d'une cérémonie funèbre ; le prêtre jette sur les assistants l'eau lustrale et prononce les dernières paroles, c'est-à-dire les derniers adieux : c'était le mot *Vale*, adieu ! répété trois fois<sup>10</sup>.

Les *novissima verba*, ce sont proprement des mots valédicatoires, épithète malheureusement perdue en français. Suivent trois citations empruntées aux écrivains français, toutes très à propos : « Nous savons quelle circonstance particulière, quel site, quel état de l'âme, quel spectacle, quelle joie ou quelle douleur a provoqué chacune de ces méditations de Lamartine, qui ont été les *novissima verba* de la poésie moderne. Edmond Texier. » Le critique joue lui aussi sur le double sens des *novissima verba*, à la fois les paroles plus récentes et celles après lesquelles il n'y en aura plus d'autres : les *Méditations poétiques* et les *Nouvelles Méditations* ont été, avant les *Harmonies*,

---

<sup>10</sup> *Flore latine des dames et des gens du monde*, Paris, Larousse et Boyer, 1874, p. 287.

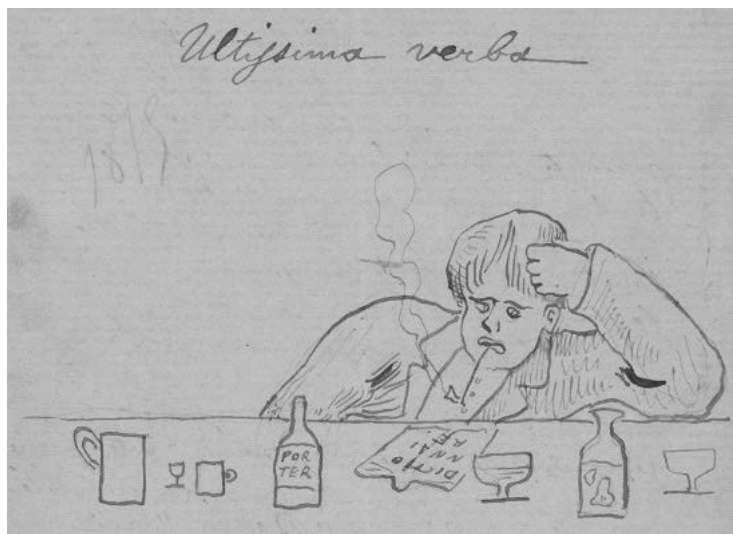
à la fois le dernier cri et le chant du cygne de la poésie, le fin du fin de la littérature.

Les deux autres exemples sont moins ambigus : « Pour nous, le monologue d'Ajax (dans l'*Ajax furieux* de Sophocle) serait trop long au moment où il est prononcé ; mais voilà ce que les anciens appelaient *novissima verba*, les dernières paroles, les paroles de mort qui avaient chez eux une sorte de sanction religieuse. La Harpe, *Cours de Littérature*. » Les *novissima verba* sont encore entendus au sens simple de paroles de mort, de même dans cette citation du préfacier de la *Flore latine* en personne : « Le cinquième acte de *Macbeth* nous paraît le plus véritablement beau, justement parce qu'il ne présente pas autant d'appareil scénique que le second et le troisième. Les derniers moments, les *novissima verba* de Macbeth, offrent un spectacle plein de grandeur. Ainsi la torche ardente redouble d'éclat avant de s'éteindre. J. Janin, *Littérature dramatique*. » Janin inclut cependant dans la notion de *novissima verba* l'idée d'un « éclat redoublé », donc d'une sublimité de la parole dans les « derniers moments ».

Larousse n'a pas d'entrée pour les *ultima verba* des écrivains, car ce sont leurs *novissima verba* qui désignent pour lui la grandeur extrême, mais les deux expressions se concurrencent. Certains, plus sensibles à la première, donnent aux *ultima verba* une valeur testamentaire plutôt qu'aux *novissima*. Preuve de la rivalité poétique des deux épithètes, Verlaine les amalgame dans le barbarisme *ultissima*. C'est dans un « Vieux Coppée » transcrit dans une lettre à Ernest Delahaye du 24 août 1875 et intitulé « *Ultissima verba*<sup>11</sup> ». Le pastiche figure sous le dessin d'un Rimbaud accoudé à une table et fumant la pipe, devant un dictionnaire et une bouteille de Porter.

---

<sup>11</sup> Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, A IV 10 (2), 7203 (263).



Le titre parodie aussi celui du dernier poème des *Châtiments* :

Épris d'absinthe pure et de philomathie  
 Je m'emmerde et pourtant au besoin j'apprécie  
 Les théâtres qu'on peut avoir et les Gatti.  
 « Quatre-vingt-treize » a des beautés et c'est senti  
 Comme une merde, quoi qu'en disent Cros et Tronche  
 Et l'Académie où les Murgers boivent du ponche.  
 Mais plus de bleus et la daromphe m'a chié.  
 C'est triste et merde alors et que foutre ? J'y ai  
 Pensé beaucoup. Carlisse ? Ah ! non, c'est rien qui vaille  
 À cause de l'emmerdement de la mitraille !

F.C.

Le dizain zutique porte la signature de François Coppée et multiplie les variations sur le mot de Cambronne, notamment pour évoquer la tristesse et la mélancolie, sentiments pareils à ceux des « *Novissima verba* » de Lamartine. Dans « l'emmerdement de la mitraille », Verlaine réagit à la nouvelle, donnée par Delahaye, selon laquelle Rimbaud songeait à s'engager dans l'armée carliste.

Après Lamartine et Hugo, en passant par Verlaine et Rimbaud, l'alternative des *ultima* et des *novissima verba* divise également ce couple familial d'ennemis littéraires jurés que furent Barrès et Gide. La réplique de Gide à Barrès est connue : « Né à Paris d'un père uzétien et d'une mère normande, où voulez-vous, Monsieur Barrès, que je m'enracine<sup>12</sup> ? » Tout les oppose, y compris l'emploi des épithètes *ultima* et *novissima*. Barrès était attiré par les vieillards et Gide par la jeunesse.

Le chant du cygne fascinait Barrès. C'est ainsi qu'il dédie un petit livre à la vieillesse de Lamartine, *L'Abdication du poète* : « Ce désespoir, que le poète-tribun ne voulait pas laisser soupçonner, comme il éclate, un jour, dans un cri de poésie, dans un chant de cygne égorgé<sup>13</sup> ! » Mais la variante des *ultima verba*, moins mythique que le chant du cygne, le retient elle aussi. Ce double attachement témoigne d'un attrait enfantin pour les cimetières, d'une sensibilité décadente durant l'adolescence, enfin du culte nationaliste de « La Terre et les Morts » à l'âge adulte. Barrès fut foudroyé par une congestion pulmonaire, si bien que nous ne disposons pas de ses *ultima verba* à recueillir dans un voculaire, mais il croyait à la grandeur du style tardif et à la sublimité des vétérans.

Le recueil *Amori et dolori sacrum*, publié en 1903, est sous-titré *La Mort de Venise*. Il s'ouvre sur l'essai qui porte ce titre, lui-même un chant du cygne inspiré par la cité de Doges. Le dernier chapitre y est intitulé « Le chant d'une beauté qui s'en va vers la mort », tressant les thèmes de la mort, du chant et de la beauté, illustrés par Venise. Le sublime sénile est ouvertement évoqué à propos du vieux Tintoret, modèle des artistes âgés avec Michel-Ange :

On dit que les grands artistes, avant que tombe sur eux la nuit définitive, connaissent une suprême illumination, un jet plus haut de leur génie. Beethoven, dans son dernier moment, recouvra l'ouïe et la

---

<sup>12</sup> Gide, « À propos des "Déracinés" de Maurice Barrès » [1898], *Essais critiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 4.

<sup>13</sup> Barrès, *L'Abdication du poète*, Paris, Crès, 1914, p. 38.



voix ; il s'en servit pour répéter certains accords qu'il appelait ses « prières à Dieu ». Par lesquels de leurs personnages Shakespeare et Balzac se virent-ils assister au seuil de la mort<sup>14</sup> ?

La « suprême illumination » désigne la transcendance de l'œuvre extrême, des *ultima verba* ou du chant du cygne, et, sans surprise, Beethoven l'incarne par excellence. Barrès fait allusion à l'épigraphie du quinzième quatuor à cordes, opus 132, composé au printemps de 1825 après une grave maladie, et décrit comme un « Chant de reconnaissance offert à la divinité par un convalescent ». À la légende familière du sublime final, Barrès ajoute toutefois l'idée que le créateur reçoit l'aide de ses créatures dans les derniers moments de sa création, comme si leurs œuvres ou leurs personnages, à la manière d'anges gardiens, avaient tenu la main à Shakespeare ou à Balzac jusqu'à leur dernier souffle.

À quel personnage adjuvant songe-t-il auprès de Balzac, je l'ignore, mais auprès de Shakespeare il pense certainement à Prospero, car une tradition à la mode au XIX<sup>e</sup> siècle voulait que *La Tempête* fût le testament du dramaturge. « *La Tempête* prédit la fin de Shakespeare », jugera encore John Updike un bon siècle plus tard, qui interprète l'art de Prospero comme une allégorie de l'art de Shakespeare, jusqu'à une allusion au théâtre du Globe dans l'avertissement de Prospero après la féerie mise en abyme à l'acte IV<sup>15</sup> :

*These our actors,  
As I foretold you, were all spirits and  
Are melted into air; into thin air;  
And, like the baseless fabric of this vision,  
The cloud-capped towers, the gorgeous palaces,  
The solemn temples, the great globe itself,  
Yea, all which it inherit, shall dissolve  
And, like this insubstantial pageant faded,  
Leave not a rack behind. (IV, i)*

---

<sup>14</sup> *Id.*, *Romans et voyages*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1994, 2 vol., t. II, p. 20.

<sup>15</sup> John Updike, *Due Considerations. Essays and Criticism*, New York, Knopf, 2007, p. 55.

Nos acteurs, comme je vous l'ai dit d'avance, étaient tous des esprits ; ils se sont fondus en air, en air subtil ; et, pareils à l'édifice sans base de cette vision, se dissoudront aussi les tours qui se perdent dans les nues, les palais somptueux, les temples solennels, notre vaste globe, oui, notre globe lui-même, et tout ce qu'il reçoit de la succession des temps ; et comme s'est évanoui cet appareil mensonger, ils se dissoudront, sans même laisser derrière eux la trace que laisse le nuage emporté par le vent. (Trad. Guizot.)

Le renoncement final de Prospero à son art annoncerait ainsi la retraite de Shakespeare, et *La Tempête* devient un testament au terme d'une carrière en trois phases, chiffre magique comme pour les quatuors à cordes de Beethoven, *Fruhen, Mittleren* et *Späten*, et même si Shakespeare n'avait encore que quarante-cinq ans.

C'est toutefois dans *Greco ou le Secret de Tolède*, publié en 1911<sup>16</sup>, que Barrès pousse au plus loin sa théorie du style tardif et du sublime sénile :

Peu de mois avant de mourir, Greco peignit pour l'église Saint-Vincent de Tolède une *Ascension de la Vierge* dans sa dernière manière et pourtant merveilleuse de couleur. [...] Sainte folie, magnifique audace de ce vieillard Greco ! Désormais avec ses moyens à lui, il est en mesure d'exprimer tout ce que renferme son cœur impatient, qui se gonfle de richesses et dans peu de mois va mourir<sup>17</sup>.

Dans sa dernière manière, Greco s'appartient enfin à lui-même. Barrès songe à *L'Immaculée Conception*, peinte en 1607-1613 pour le grand autel de la chapelle Oballe, dans l'église San Vicente de Tolède<sup>18</sup>. Barrès l'appelle encore « son testament esthétique », achevé un an avant la mort du peintre. Audace, folie, mais sainte et magnifique, Barrès retrouve les oxymores qui cherchent à saisir l'œuvre finale dans sa transcendance, avant de poursuivre en

---

<sup>16</sup> Barrès et Paul Lafond, *Le Greco*, Floury, [1911] ; Barrès, *Greco ou le Secret de Tolède*, Paris, Émile-Paul, 1912.

<sup>17</sup> *Id.*, *Romans et voyages*, *op. cit.*, t. II, p. 546-547.

<sup>18</sup> Parroquia de San Nicolás, Museo de Santa Cruz, Tolède.

montrant qu'il est parfaitement conscient du débat contemporain sur le style tardif chez les historiens de l'art et les philosophes :

Comme je les aime, ces œuvres mystérieuses des grands artistes devenus vieillards, le *Second Faust* de Goethe, la *Vie de Rancé* de Chateaubriand et le bruissement des derniers vers de Hugo quand ils viennent du large s'épandre sur la grève. Pressés de s'exprimer, dédaigneux de s'expliquer, contractant leurs moyens d'expression comme ils ont resserré leur paraphe, ils arrivent au poids, à la concision des énigmes ou des épitaphes. Leurs sens demi-usés les laissent-ils à l'écart, en marge de l'univers ? Ils nous semblent détachés de tous les dehors, solitaires au milieu de leurs expériences qu'ils transforment en sagesse lyrique. Et le chef-d'œuvre du Greco selon mon cœur, la fleur de sa vie surnaturelle, c'est justement le dernier tableau qu'il a peint, sa *Pentecôte* que l'on voit au musée de Madrid<sup>19</sup>.

Barrès connaît le canon allemand des chefs-d'œuvre de vieillesse, le quinzième quatuor de Beethoven et le *Second Faust* de Goethe, auxquels, pour faire bonne mesure, il adjoint des œuvres nationales, sans surprise la *Vie de Rancé*, mais aussi les derniers vers d'Hugo. Barrès caractérise ces œuvres par l'urgence, le dédain, la contraction, la solitude et la sagesse, tous traits qui leur donnent la profondeur du mystère et de l'énigme, même si le resserrement des moyens et la concision des épitaphes ne semblent pas décrire de la manière la plus appropriée le style de la vieillesse de Chateaubriand.

D'ailleurs, la *Pentecôte* du Prado n'est pas le dernier tableau du Greco, mais le fait est sans doute insignifiant au prix de ceci : « Le vieillard Greco, dans cette *Pentecôte*, a donné sa plus rare génialité. Dans *Orgaz*, il juxtaposait un chef-d'œuvre d'art réaliste (un enterrement à Tolède) et un essai de peinture de rêve. Mais ici, il groupe des êtres vivants, des Espagnols, tordus, fondus, volatilisés par le plus prodigieux émoi. C'est, rendue sensible, une vérité de la religion<sup>20</sup>. » Seul un vieillard peut atteindre à la « plus rare

---

<sup>19</sup> Barrès, *Romans et voyages*, op. cit., t. II, p. 547.

<sup>20</sup> *Ibid.*

génialité », et la comparaison de la *Pentecôte* et de *L'Enterrement du comte d'Orgaz*, à l'église Santo Tomé de Tolède, reste éloquente malgré les approximations chronologiques et les illusions biographiques.

Dans *Mes cahiers*, une page de mars 1911, sans mentionner Le Greco, donne une longue et précieuse note sur la conception que Barrès se fait du style tardif. C'est l'esquisse du commentaire qui sera bientôt inséré dans *Greco ou le Secret de Tolède*. L'idée lui était donc venue à l'esprit indépendamment du peintre :

*Les Artistes Vieillards.* — Je me retourne vers une pensée à laquelle je tiens davantage à mesure que je la vérifie et que je demande qu'on me laisse reproduire ici. Combien je les aime, ces œuvres mystérieuses des grands artistes devenus des vieillards, le *Second Faust* de Goethe, la *Vie de Rancé* de Chateaubriand et le bruissement des derniers vers de Hugo quand ils viennent au large s'épandre sur la grève... La puissance d'un artiste, d'un vieil homme dont l'âme est chargée de trésors, qui veut les montrer, qui dans peu de mois va mourir et qui ne façonne plus, qui nous donne de l'or vierge<sup>21</sup>.

Les œuvres modèles sont déjà nommées, de même que le mystère et le sursaut de puissance créatrice à la veille de mourir :

Leurs sens demi-usés les laissent-ils à l'écart, en marge de l'univers ? Ils nous semblent détachés de tous les dehors, solitaires au milieu de leurs expériences qu'ils transforment en sagesse lyrique... Le visage enveloppé de rêves, les membres lourds et gourds, le cœur ralenti, enfin tout rassasiés, ils ne bougent plus guère, ils sont attentifs uniquement à la rumeur que fait en eux la vie avant de s'arrêter. Qu'ils sont nobles, alors, vénérables, ces grands possesseurs de trésors qui furent jadis, dans leurs vingt ans, comme tout le monde des gambadeurs, des âmes jeunes, primesautières, insupportables, en un mot légères<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> *Id.*, *Mes cahiers* ; *L'Œuvre de Maurice Barrès*, Paris, Club de l'honnête homme, 1965-1969, 20 vol., t. XVII p. 30-31.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 31.

Belle expression, effacée du livre sur Greco, que cette « rumeur que fait la vie avant de s'arrêter », comme le murmure des vagues sur la grève ou le bourdonnement au fond d'un coquillage. Puis Barrès étend sa compassion encore, pour y inclure l'ensemble des vieillards : « Je la trouve plus charmante qu'une péri cette vieille anglaise quand elle cause avec ses amies ; je la vois entourée, frôlée par des ombres qu'elle est digne de voir. Elle est digne de les voir comme on est digne de voir les paysages, parce qu'elle a beaucoup vécu et qu'elle va bientôt restituer et se défaire<sup>23</sup>. » Non seulement les artistes âgés, Goethe et Beethoven, Chateaubriand et Hugo, Tintoret et Greco, mais les vieilles anglaises elles-mêmes touchent Barrès parce qu'elles se trouvent au seuil du monde des ombres<sup>24</sup>. L'émotion de Barrès devant l'âge rejoint son culte de « La Terre et les Morts » et son respect de la tradition.

Nous ne connaissons pas d'*ultima verba* de Barrès, mort soudain, mais l'un de ses derniers articles a pour titre « Le Testament d'Eugène Delacroix ». Publié en 1921, recueilli dans *Le Mystère en pleine lumière*, livre posthume<sup>25</sup>, il porte sur la fresque de Saint-Sulpice : « Depuis vingt ou trente ans, je n'ai guère passé de mois sans visiter à Saint-Sulpice, dans la chapelle des Anges, la fresque fameuse d'Eugène Delacroix, *Jacob luttant avec l'ange*. » Ainsi, la sensibilité de Barrès aux œuvres tardives est une histoire ancienne : « Le grand artiste a peint ici un de ses derniers ouvrages, son testament, et comment ne l'aimerais-je pas, ayant un attrait presque exclusif pour les premières gravités des enfants de génie et les *ultima verba* des vieillards<sup>26</sup>. » L'aveu est capital : entre les créations des génies précoces, par exemple Pascal auquel Barrès voue un culte, et les « *ultima verba* des vieillards », Barrès ne voit

---

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> Il s'agit de Margaret Oliphant, auteur de *La Ville enchantée*, roman pour lequel Barrès rédige une introduction à la traduction par Henri Bremond (Émile-Paul, 1911, p. xvii).

<sup>25</sup> Barrès, « Le Testament d'Eugène Delacroix », *La Revue hebdomadaire*, 18 juin 1921 ; *Le Mystère en pleine lumière*, Plon, 1926.

<sup>26</sup> *Id.*, *Romans et voyages*, *op. cit.*, t. II, p. 840.

presque rien qui soit digne d'intérêt dans les productions de la maturité.

La fresque de Saint-Sulpice fut entamée en 1849, mais terminée en 1861 seulement, deux ans avant la mort de Delacroix en 1863. Celui-ci peina longtemps sur cette œuvre, comme il en fait l'aveu dans son *Journal* :

*1<sup>er</sup> janvier 1861.* [...] ce qui me paraissait de loin facile à surmonter me présente d'horribles et incessantes difficultés. Mais d'où vient que ce combat éternel au lieu de m'abattre me relève, au lieu de me décourager me console et remplit mes moments, quand je l'ai quitté ? Heureuse compensation de ce que les belles années ont emporté avec elles ; noble emploi des instants de la vieillesse qui m'assiège déjà de mille côtés, mais qui me laisse pourtant encore la force de surmonter les douleurs du corps et les peines de l'âme<sup>27</sup>.

Barrès cite avec admiration cette page, qu'il connaît par l'édition de 1895 du *Journal* de Delacroix<sup>28</sup>. Le peintre présenta toujours son travail comme un combat, combat avec l'âge, avec le corps et l'âme, avec lui-même, et compensation des douleurs et des peines. Delacroix lui-même était à la recherche du sublime sénile dans *Jacob luttant avec l'ange*, allégorie du combat mené par l'artiste. Barrès compare la recherche de la grandeur terminale par Delacroix à d'autres fins de vie d'artistes, en premier lieu Baudelaire, qui apprécia et commenta le chef-d'œuvre de Saint-Sulpice :

C'est ainsi que Baudelaire près de sa fin, alors qu'il avait rejoint avec son fardeau de misères la grande route royale, le chemin de Damas où il fut foudroyé, se donnait ce fameux mot d'ordre : « Être un héros et un saint pour moi-même. » [...] C'est la belle idée que Léonard exprimait avec sa manière d'une spiritualité si mystérieuse et qui semble un sourire de son saint Jean : « Comme une journée bien

---

<sup>27</sup> Delacroix, *Journal*, éd. Michèle Hannoosh, Paris, José Corti, 2009, 2 vol., t. II, p. 1380.

<sup>28</sup> *Id.*, *Journal*, éd. Paul Flat et René Piot, Paris, Plon-Nourrit, 1893-1895, 3 vol., t. III, p. 425.

dépensée donne une joie au sommeil, ainsi une vie bien employée donne une joie à la mort<sup>29</sup>. »

Barrès fait allusion au célèbre commandement de *Mon cœur mis à nu*<sup>30</sup>, tandis que la citation familière de Léonard de Vinci, digne des « Pages roses », deviendra la devise d'un personnage des *Communistes* d'Aragon. Celui-ci l'a lue chez Barrès et ne manque pas de rappeler ainsi sa dette envers le chantre du nationalisme<sup>31</sup>.

Dans *Jacob luttant avec l'ange*, contre lequel Delacroix a lutté tant d'années à la fin de sa vie, le peintre a donné ses *ultima verba*. Telle est en effet la conclusion de Barrès : « Ce testament mural du génie, n'est-ce pas, en prenant le mot *page* dans son grand sens, la mise en œuvre du conseil du Père de l'Église à l'artiste, aussi bien qu'au lettré et au savant : *Cadentem faciem pagina sancta suspiciat*. Quand ton visage se penchera dans la mort, qu'il tombe sur une noble page<sup>32</sup>. » Le Père de l'Église était en l'occurrence Jérôme, qui s'adressait non pas à un artiste, un lettré ou un savant, comme le suppose Barrès, mais à une jeune fille, Eustochium. Il lui recommandait la virginité et lui conseillait la lecture des livres saints comme moyen de la préserver : « *Crebrius lege et disce quam plurima. Tenenti codicem somnus obrepat et cadentem faciem pagina sancta suspiciat*. » « Lis assez souvent et étudie le plus possible. Que le sommeil te surprenne un livre à la main ; qu'en tombant, ton visage rencontre l'accueil d'une page sainte<sup>33</sup>. » Barrès détourne la citation de la jeune vierge au vieillard, du sommeil à la mort, rapprochés comme dans la maxime de Vinci, et des *res divinae*

---

<sup>29</sup> Barrès, *Romans et voyages*, op. cit., t. II, p. 844.

<sup>30</sup> Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975-1976, 2 vol., t. I, p. 695.

<sup>31</sup> Léonard de Vinci, *Textes choisis*, trad. Péladan, Paris, Mercure de France, 1907, p. 58 : « Si comme une journée bien remplie donne un bon sommeil, une vie bien employée procure une mort tranquille. » Aragon, *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, t. III, p. 988.

<sup>32</sup> Barrès, *Romans et voyages*, op. cit., t. II, p. 847.

<sup>33</sup> Jérôme, Lettre XXII à Eustochium, « Éloge de la virginité ; méthode pour la préserver », *Correspondance*, 8 vol., t. I : *Lettres I-XXII*, trad. Jérôme Labourt, Paris, Les Belles Lettres, 1949, § 17, p. 126.

aux *literae humaniores*, des livres saints à toute page de la vie, y compris celle que Delacroix inscrivit au mur de Saint-Sulpice. Barrès s'effondrera en janvier 1923 tandis qu'il corrigeait les épreuves d'*Une enquête au pays du Levant* et qu'il mettait en forme *Le Mystère en pleine lumière*. Il tomba un livre à la main, tenant la plume, comme Eustochium.

Tout opposait Gide à Barrès. Barrès était l'homme des *ultima verba*, sensible aux « artistes vieillards ». Gide tient aux *novissima verba*, dans l'ambiguïté du superlativement neuf, de l'extrême contemporain à l'article de la mort. Son inscription finale dans son *Journal* pour l'année 1948, époque où son écriture devient intermittente, sera celle-ci : « *Paris, 15 décembre. / Novissima verba...* Je ne vois pas pourquoi l'on chercherait à les prononcer plus haut que les autres. Du moins je n'en éprouve pas le besoin<sup>34</sup>. » L'expression de Gide souligne sa volonté de nier l'importance des derniers mots, comme s'il lui fallait se convaincre. Elle fait penser que dans la *Vita Nova* imaginée dans ses dernières années par Roland Barthes, excellent gidien, ce sens de *novus* et de *novissimus* reste immanquablement présent : la *Vita Nova* ou *Novissima*, c'est la dernière vie, l'extrême vie (si l'on voulait traduire « maison de fin de vie » en latin, on dirait *Vitae Novissimae Domus*, ce qui serait étrange).

Gide mit un terme public à son *Journal* en février 1950, en publiant — acte décisif, comme pour se forcer la main — son *Journal, 1942-1949*. Mais, incapable d'arrêter, il continua de prendre des notes pour *Ainsi soit-il ou Les jeux sont faits*, dont le point final fut posé quelques jours avant sa mort. Le *Journal, 1942-1949* se termine sur cette addition, sorte de post-scriptum reproduit en fac-similé dans le volume publié en 1950 et clôturant ostensiblement le *Journal* au moment de mettre sous presse sa dernière livraison : « Ces dernières lignes <insignifiantes> datant du 12 juin 1949. Tout m'incite à croire qu'elles seront les dernières de ce *Journal*. 25

---

<sup>34</sup> André Gide, *Journal*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996-1997, 2 vol., t. II, p. 1068.



janvier 1950<sup>35</sup>. » La correction est capitale : « dernières », a été barré, biffé même de deux traits, et « insignifiantes » l'a remplacé. Aux « paroles fatidiques », Gide a substitué des paroles en l'air. Un an plus tard, les derniers mots de Gide, rapportés par Maria Van Rysselberghe, la Petite Dame, ne seront ni *ultima* ni *novissima*, mais quelconques, sans importance, de rien du tout : le 15 février 1951, après une absence : « Tiens, je suis encore là<sup>36</sup>. » Le 17, « C'est difficile de s'en aller », puis « Fichez-moi la paix », que la Petite Dame rapproche des mots de H. G. Wells, importuné dans son agonie et demandant qu'on le laisse : « *I am busy dying*<sup>37</sup>. »

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 1082.

<sup>36</sup> Maria Van Rysselberghe, *Les Cahiers de la Petite Dame*, t. IV : 1945-1951, Paris, Gallimard, coll. « Cahiers André Gide », t. VII, 1977, p. 239.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 241.