

Kim Andringa

« *Uittheemse meesters naar eigen, geheel oorspronkelijken trant*. Les lectures françaises de Louis Couperus », in *Deshima* n°4, Départements d'études néerlandaises et scandinaves – Université de Strasbourg, 2010, p.39-57.

English abstract :

“Uittheemse meesters naar eigen, geheel oorspronkelijken trant”. The French readings of Louis Couperus.

This article offers an insight into the French readings of Louis Couperus which left their marks on his work. He is at first attracted by art for art's sake, but Zola opens his eyes to realism. His personal naturalism is less theoretical and more psychological than Zola's, which puts him together with Bourget. His interest for the life of the soul reveals the influence of Maeterlinck. In his historical novels, Couperus sets greater value than Flaubert or Lombard on the psychology of his protagonists. His “king's novels”, like the one by Lemaître, show us a king in doubt about monarchy, but he insists on the human rather than the political dimension. Couperus was an inspired reader, taking from his French masters the elements that allowed him to let his personal voice as a writer be heard.

« *Uitheemse meesters naar eigen, geheel oorspronkelijken trant* »

Les lectures françaises de Louis Couperus

Kim Andringa

À la fin du XIX^e siècle, la littérature néerlandaise, comme celle de la plupart des pays étrangers, reste presque totalement inconnue en France, malgré quelques articles méritoires dans des périodiques tels que la *Revue des Deux Mondes* ou la *Revue Blanche*. La mode du cosmopolitisme en littérature vient à peine de naître. Aux Pays-Bas, en revanche, il existe un intérêt constant pour certaines littératures étrangères en même temps qu'une bonne connaissance de celles-ci. Cette situation générale se reflète dans la personne de Louis Couperus. Il n'est paru que de rares traductions de ses œuvres en France, qui étaient pour la plupart d'une piètre qualité. Les articles qui lui sont consacrés dans la *Revue des Deux mondes* entre autres, ne paraissent pas avoir éveillé l'intérêt du grand public. Lui en revanche lit des auteurs anglais, allemands, français, italiens, russes, souvent dans le texte. Une variété de lectures qui se répercute dans son œuvre, comme beaucoup ont pu le relever, et comme il l'a lui-même signalé dans sa correspondance, dans des entretiens ou encore dans le « roman autobiographique » *Metamorfoze*. Nous nous proposons d'effectuer ici un survol des principaux auteurs de langue française qui ont marqué l'écriture de Louis Couperus. Face à l'abondance d'articles et d'ouvrages abordant ce sujet, cette tentative reviendra à surtout dégager les grandes lignes de tout ce qui a été pointé du doigt depuis plus d'un siècle et, dans

LOUIS COUPERUS ET LA FRANCE

DESHIMA, n° 4 — 2010

la mesure du possible, à présenter ces lectures selon l'effet qu'elles ont pu avoir sur son écriture.

Il n'est pas facile de circonscrire les traces de la littérature française dans l'œuvre de Couperus. On se rend toutefois compte que les influences ne se suivent pas, mais se confondent en une même période et parfois même à l'intérieur d'un même livre. Entre les auteurs et les titres énumérés se tisse une sorte de toile où les fils transversaux sont multiples. C'est entre autres choses cela qui fait la richesse de l'écriture de Louis Couperus.

Le poète parnassien : Leconte de Lisle

En 1884 paraît le premier recueil de Louis Couperus, *Een Lent van vaerzen* (*Un printemps de vers*). En lisant ces vers, on est à mille lieux d'imaginer le jeune poète – il a un peu plus de vingt ans – en romancier réaliste. Pourtant, il a déjà dans ses bagages des lectures qui seront déterminantes pour la suite de sa carrière d'auteur : avec son camarade de classe Frans Netscher, puis sous la houlette de son professeur Jan ten Brink, il a lu, dévoré, parfois (avoue-t-il dans *Metamorfoze*, par exemple) pour le parfum de scandale qui entourait leurs œuvres, Zola et Flaubert, pour ne citer que les principaux. Si Netscher figure parmi les premiers à introduire dès 1884 le naturalisme aux Pays-Bas, Louis Couperus se sent pour sa part plus attiré à l'époque par les Parnassiens, en premier lieu Théophile Gautier et Leconte de Lisle. Ten Brink et Netscher retrouvent l'influence de ces lectures dans les poèmes de Couperus, même si celui-ci s'en défend. Dans une lettre à Netscher de 1889, il écrit en effet :

Tu juges mal aussi mon soi-disant orientalisme. Je n'en suis redevable ni à Leconte de Lisle, ni à aucun autre poète, mais à moi-même, à ma propre nature, ma propre indolence. Tout à fait contrairement à ce que tu crois, L. de L. a su me plaire, parce que je trouvais dans sa poésie beaucoup de choses qui s'accordaient avec mes propres penchants¹.

Affinités ou influence, ces penchants vont évoluer. L'art pour l'art formaliste et impersonnel n'offre pas à Couperus la latitude dont sa personnalité a besoin pour s'épanouir dans l'écriture. Une quarantaine d'années plus tard, il s'en expliquera dans une lettre au latiniste Kuiper :

¹ Lettre datée du 3 septembre 1889, in: H.W. van Tricht (éd.), *Louis Couperus als Brieveschrijver*, La Haye, Bert Bakker / Daamen, *Maatstaf*, n° 3-4, juin-juillet 1963, p. 158.



« Leconte de Lisle, que j'ai autrefois beaucoup admiré, a fini par me décevoir par sa froideur². »

Si Couperus décide de remettre au placard son habit de poète parnassien et de tourner le dos à la poésie, ce sera toutefois principalement pour une autre raison. Après *Orchideeën* (*Orchidées*, 1886), second recueil écrit dans la même veine que le premier et qui rencontre peu de succès, c'est en quelque sorte par dépit qu'il décide d'écrire le roman *Eline Vere* (1889).

Le naturaliste : Zola

À plusieurs reprises, Louis Couperus a insisté sur l'importance de Zola pour le développement de sa sensibilité littéraire. Il a découvert le cycle des Rougon-Macquart et les romans qui le précèdent, notamment *Thérèse Raquin*, avec Frans Netscher, au lycée. Zola lui ouvre les yeux sur le réalisme, balaye les restes du romantisme :

Émile Zola, notre Maître immense, sans les enseignements duquel, bien qu'il fût cruel et ne ménageât jamais les tendres sensibilités de notre jeunesse accablée, nous n'aurions jamais vu ou su ce qu'est la Vie pour nous, humains, en réalité, dénuée de toutes inventions ramollies, écartant avec mépris les sentimentalités romantiques de l'époque de nos parents et grands-parents. Et tous ceux qui se sont joints à nous, en ce temps-là, pour écrire de la prose imagée, furent les élèves de Zola, n'oublions jamais cela, quelques tournants que nous ayons pris par la suite, peu importe quels autres horizons plus idéalistes nous ont attirés, quels idéaux nous ont fait signe d'en haut de nous libérer du premier lien qui nous entravait, celui du Naturalisme, qui pourtant, malgré sa grossière cruauté, fut notre éducateur vertueux dans nos jeunes années quand nous aurions pu nous égarer. En ce qui me concerne, du moins, je serai reconnaissant à Émile Zola tant que mes doigts pourront tenir une plume³.

Comme le laisse entendre ce passage, la doctrine naturaliste de Zola n'est pas une constante dans l'œuvre de Couperus. Il conviendrait plutôt de parler d'une affinité jamais démentie, mais qui laisse la place à

² Lettre datée du 8 novembre 1918, in: Dr W.E.J. Kuiper, *Couperus en de oudheid*, Amsterdam, Athenaeum – Polak en Van Gennep, 1969, p. 37.

³ Louis Couperus, « Intieme Impressies », *Ongebundeld werk*, Amsterdam / Antwerpen, Veen, 1996, p. 596.





une interprétation particulière du naturalisme. Cela a été bien cerné par Verhaar, ou encore par Lukkenaer qui résume :

Couperus ne croit nullement en une fatalité surnaturelle, mais fait de ses personnages des héros négatifs, agissant mal et se réclamant de la fatalité pour s'en sortir. Ce à quoi Couperus croit, ce sont les limitations naturelles qui bornent de l'intérieur et de l'extérieur la liberté et l'autodétermination humaines⁴.

Contrairement à ce qu'on pourrait croire à la lecture de sa « profession de foi », ce n'est pas dans ses jeunes années que Couperus se montre le plus zolien. Son premier roman, comme l'ont fait remarquer Van Tricht et Ten Brink⁵, n'est guère marqué par l'empreinte du maître. Plus qu'une fatalité impersonnelle, c'est le fatalisme d'Eline Vere elle-même qui conduit la jeune femme à sa perte. Sans doute est-ce sous l'influence des écrits de Netscher et de Lodewijk van Deyssel, principaux introducteurs du naturalisme aux Pays-Bas, que les quelques traits d'hérédité présents dans *Eline Vere* (1889) s'amplifient dans les œuvres suivantes⁶. Plus qu'à une conviction profonde, Couperus aurait ainsi sacrifié à une mode littéraire. Cela expliquerait en partie pourquoi le naturalisme

⁴ Pim Lukkenaer, « In het voetspoor van Zola. Couperus als naturalist », *Bzzletin*, n° 129, oct. 1985, p. 22.

⁵ « Bien que Couperus connût déjà Zola auparavant, grâce à Netscher lui-même, Emants et Ten Brink, il ne subit son influence que vers 1887, après que les esquisses naturalistes de Netscher et Prins eurent paru en 1885 et 1886 ainsi que... *Over Literatuur (De la littérature)* de Van Deyssel. Non seulement Couperus n'avait jamais insulté [les romantiques], il n'était pas non plus un pionnier du naturalisme aux Pays-Bas, son premier roman était à peine naturaliste, même s'il fit d'Eline une victime de l'hérédité. » H.W. van Tricht, *Louis Couperus, een verkenning*, La Haye, Bert Bakker/Daamen, 1960, p. 66-67. [Toutes les citations, sauf mention contraire, ont été traduites du néerlandais par nos soins.]

« Le Prof. Dr Jan ten Brink souligne une nouvelle fois qu'il ne fallait en aucun cas appeler son élève un naturaliste. "Ni en bien, ni en mal, Couperus n'a pris Zola pour modèle. Ce jeune romancier néerlandais a suivi les bonnes leçons d'un grand maître comme Daudet avec un curieux feu poétique et une indépendance totale, et il sait l'art d'employer à son avantage les maîtres étrangers d'une façon qui lui est propre et tout à fait originale". » Wim J. Simons, *Louis Couperus*, Bruges, Desclée de Brouwer, coll. Ontmoetingen, 1970, p. 29. En 1891, Ten Brink parlera toutefois à propos de l'influence de Daudet sur *Eline Vere* de « naturalisme humoristique » (« Noodlot door Louis Couperus », *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*, 1891, p. 426-427).

⁶ Ten Brink rapproche Léonie van Oudijck, l'épouse adultère d'un fonctionnaire colonial de l'île de Java dans *De Stille Kracht (La Force silencieuse)* et sa conduite dissolue, de Renée dans *La Curée*. Voir Max Galle, *Couperus in de kritiek*, Amsterdam, Polak en Van Gennep, 1963, p. 32.





de Couperus est envisagé par Maurice Spronck, préfacier de *Majesté*, comme un naturalisme atténué; l'homme de lettres français estime peut-être que son confrère néerlandais ne mérite pas même l'étiquette de romancier réaliste, influencé dans son jugement par la politesse convenue qu'il croit déceler dans l'éloge que Couperus lui fait de Zola:

[...] son enthousiasme pour les qualités *réalistes* de M. Émile Zola ressemble un peu à un enthousiasme de commande; l'éloge, très vif, et très vague, qu'il fait de l'auteur de *l'Assommoir* me donnerait même à supposer qu'il l'admire surtout par un sentiment de courtoisie internationale [...] son réalisme n'a pas le moindre rapport avec le pessimisme volontairement grossier et brutalement agressif de M. Émile Zola et de ses disciples; au fond, il n'est pas même *réaliste*, dans le sens où nous avons coutume d'entendre le mot⁷.

Pourtant, un an après *Eline Vere*, Couperus colle au plus près à son exemple. *Noodlot* (1890) est en effet une variation sur la donnée principale de *Thérèse Raquin*. Frank et Eve subissent le joug de la fatalité, incarnée d'abord par les agissements du parasite Bertie, que Frank finit par étrangler. Dans *Thérèse Raquin*, l'opérateur de la fatalité est Laurent, qui devient l'amant de la passive Thérèse. Ici, ce n'est pas le parasite Laurent qui est tué, mais le mari légitime, Camille. Dans les deux livres toutefois, le remords succède au meurtre, et les histoires se terminent de manière identique par un double suicide. Plus tard, Couperus écrira à propos de *Thérèse Raquin*:

Ce livre magnifique [...] est la tragédie de tous les pouvoirs obscurs, dont nous avons à peine conscience, qui dominent nos corps-et-âmes comme une unité inséparable, les soumettent à leur tyrannie jusqu'à ce que nous ne soyons plus que la proie haletante dans les griffes de la terrible Fatalité. [...] Nous, êtres pitoyables, nous restons dans la griffe pressante de notre Fatalité dont la prise nous torture... à moins que nous ayons la force de nous libérer de cette griffe et de cette prise et de sauter nous-mêmes à la gorge de notre Fatalité, jusqu'à ce que nous soyons les maîtres et que nous la soumettions à notre volonté⁸.

Par la suite, la fatalité perd en force dans ses romans. Ainsi, dans *Extaze* (*Extase*, 1892), comme l'a à juste titre signalé Henri van Booven, la libre volonté humaine est à même de l'emporter sur la fatalité: Hélène

⁷ Maurice Spronck, préface de Louis Couperus, *Majesté* (trad. Louis Bresson), Paris, Plon/Nourrit et Cie, 1898, p. VIII-IX. Texte en français.

⁸ Louis Couperus, « Intieme Impressies », *op.cit.*, p. 598-599.





et Quartz parviennent à renoncer à l'amour physique pour préserver la pureté du lien qui les unit. Après *Extaze*, l'influence zolienne va presque disparaître pendant quelques années, pour refaire surface en 1900 dans *Langs Lijnen van geleidelijkheid* (*Le Long des lignes de la vie*) puis en 1906 dans *Van Oude mensen, de dingen die voorbijgaan*⁹.

Dans une étude détaillée, L. Scheer a comparé la première de ces deux œuvres à *Madeleine Féral* de Zola, autre roman précédant les Rougon-Macquart. Le critique W.G. van Nouhuys avait par ailleurs, dès la parution de *Langs Lijnen van geleidelijkheid*, établi un autre rapprochement, avec deux pièces de théâtre françaises ayant la même thématique: la comédie *Gabrielle* d'Augier et *L'Empreinte* d'Abel Hermant¹⁰. Chez Zola comme chez Couperus, le récit est construit sur la relation d'une femme à deux hommes. Le premier de ces hommes, celui qui « l'a faite femme », est une brute. Lorsqu'il disparaît, la femme rencontre un autre homme, sensible, à l'âme artiste, avec qui elle vit un amour idyllique dans une grande communion d'esprit. Toutefois, quand le premier homme réapparaît, la femme se sent irrésistiblement attirée par lui, malgré sa brutalité, de manière presque animale. C'est la théorie de l'imprégnation: une femme reste à jamais liée au premier homme à qui elle a appartenu. La fatalité est ici incarnée par l'homme. Madeleine éprouve du remords de se livrer ainsi à Jacques, et finit par se suicider. Chez Couperus, le suicide n'est que spirituel: Cornélie se résigne à ne plus être que la chose de Brox.

Sans entrer ici dans le détail, signalons tout de même que L. Scheer¹¹ voit dans les glissements qui s'opèrent dans le caractère des personnages de Zola par rapport à ceux de Couperus, et notamment dans la perception qu'ont les deux femmes de leur premier partenaire, une transformation, voire un perversissement sado-masochiste qui serait

⁹ *Vieilles gens et choses qui passent*, trad. S. Roosenburg [Selinde Margueron], Paris, Éditions Universitaires, 1972.

¹⁰ Voir Frédéric Bastet, *Louis Couperus, Een biografie*, Amsterdam, Querido, 1989, p. 247. Cf. aussi dans A. Hermant, *Confession d'un homme d'aujourd'hui* (Paris, Ollendorff, 1904, p. 240) cette citation: « [...] n'étais-je pas celui que Louise avait aimé, qui l'avait faite sa chose et marquée à son empreinte? Une telle possession est permanente, ineffaçable, et je me considérais, selon l'ordre de la Nature, comme seul auteur légitime de cet enfant, qu'un intrus avait fortuitement jeté au moule fixé pour jamais par moi ».

¹¹ Lieve Scheer, « Louis Couperus en Emile Zola: noodlottig masochisme », *Spiegel der Letteren*, n° 3, sept. 1979, p. 161-177.





révélateur des préoccupations intimes du romancier néerlandais. Ce point de vue a été contesté par Verhaar, qui estime au contraire que l'analyse psychologique d'un individu, telle qu'elle est pratiquée par Couperus, surpasse ici la sottise généralisation quasi scientifique dont Verhaar qualifie le déterminisme de Zola¹². Là où Couperus obéit à la poétique naturaliste, affirme Verhaar, il fait montre de conformisme et, en agissant ainsi, il perd de sa force :

Dans *Langs lijnen van geleidelijkheid* aussi, ce sont précisément les éléments provenant de toute évidence du naturalisme zolien, tels que le choc physique ou la théorie de l'imprégnation et l'inéluctabilité que Couperus lie une nouvelle fois – bien qu'avec moins d'insistance – au milieu de La Haye dont est issue Cornélie, qui me paraissent les plus contraints. Il me semble qu'il se pliait en cela à la mode de son temps, qui allait bien avec son propre fatalisme, mais sans qu'il s'y intéresse réellement par ailleurs¹³.

Dans l'intrigue de *Van Oude mensen, de dingen die voorbijgaan* (1906), on retrouve une nouvelle fois des influences de *Thérèse Raquin*. Ici encore un couple adultère élimine le mari, pour subir ensuite, durant de très nombreuses années, le terrible poids du remords qui, là encore, va jusqu'à entraîner des apparitions fantomatiques de la victime. Les deux coupables vivent leur vieillesse comme un châtimement. Ainsi que nous l'avons signalé ailleurs¹⁴, l'étude du livre révèle également un certain nombre d'axes de symétrie avec le dernier volume du cycle des Rougon-Macquart, *Le Docteur Pascal*, plus particulièrement dans les personnages du vicieux oncle Antoine (oom Anton chez Couperus) et de la spectrale Tante Dide, dont la description présente des similarités avec celle de Oma Ottilie. Dans son roman hagueois, Couperus insiste sur la fatalité, mais aussi sur l'hérédité. Les quatre générations réunies dans un univers en vase clos en sont l'indice le plus révélateur.

Le naturalisme de Couperus est un naturalisme personnel et personnalisé, où la psychologie individuelle des personnages joue un rôle

¹² Herman Verhaar, « Van passie en impregnatie: Cornélie en Madeleine, Couperus en Zola », Jaap Goedegebuure (e.a.), *Kritisch akkoord* 1983, Antwerpen, Manteau, 1983, p. 71.

¹³ *Ibid.*, p. 75.

¹⁴ Kim Andringa, « Ce frissonnant silence: des parallèles entre *Le Docteur Pascal* d'Émile Zola et *Van oude mensen, de dingen die voorbijgaan* de Louis Couperus », *Études Germaniques*, n° 3, juillet-sept. 2004, p. 519-529.





plus important que chez Zola. En règle générale, les critiques s'accordent pour dire que Louis Couperus se distingue de « Maître Zola » en ce qu'il s'intéresse davantage à l'individu qu'à la société avec ses différentes classes sociales et ses milieux déterminants. Zola se voulait scientifique, théoricien du déterminisme, sociologue; Couperus en revanche était moins théoricien mais plus fin psychologue. L'opinion de Verhaar – qui est aussi celle de Lukkenauer cité plus haut –, lequel juge que si les deux écrivains partagent une même conscience de la fatalité, Couperus connaît toutefois mieux l'être humain et que son écriture est plus subtile que celle de Zola dont les prétentions scientifiques sont en fin de compte mal concrétisées¹⁵, rejoint en partie ce que l'alter ego de Couperus, Hugo Aylva, dit de Zola dans le dernier livre de *Metamorfoze*:

Ne trouves-tu pas que c'est triste, Zola? Il n'est plus maître de sa propre formule, mais est dominé par elle. Et sa technique est devenue plus forte que lui. Dans toutes ses œuvres les plus récentes, il n'y a plus de surprise: quand il dit un mot, on connaît toute la page, et au bout d'une phrase on sait tout le chapitre. [...] La perfection sur terre n'est pas une chance, et quand on a atteint ce but, comme Zola, c'est un point mort où l'on se retrouve seul: un roi abandonné¹⁶.

Le psychologue: Bourget

Le penchant de Couperus pour un roman plus psychologique que réellement déterministe a sans doute été favorisé par un autre auteur français très lu en ces années-là, mais quelque peu oublié aujourd'hui. Il s'agit de Paul Bourget. En 1890, Couperus lit dans *Le Figaro* son œuvre *Un Cœur de femme*. Il commence presque aussitôt à rédiger un roman fortement inspiré par celui-ci, qu'il intitulera *Extaze*¹⁷.

Bourget est issu comme lui de l'art pour l'art; dans un article qu'il lui consacre dans *De Gids* en 1890, A. G. van Hamel le classe explicitement dans la lignée de Leconte de Lisle. Van Hamel se penche sur Bourget romancier, et lui applique le système de classification que celui-ci a élaboré: le roman moderne, qui appartient à l'école du document, se

¹⁵ H. Verhaar, *op. cit.*, p. 76.

¹⁶ Louis Couperus, *Metamorfoze (Métamorphose)*, Utrecht / Antwerpen, Veen, 1989, p. 236.

¹⁷ Cf. Bastet, *op. cit.*, p. 135.





divise en deux genres, roman de mœurs et roman de caractères, auxquels il faudrait en ajouter un troisième, le roman d'analyse psychologique. «Ce dernier genre est tout à fait le sien», affirme Van Hamel, avant de développer: «[...]sa force réside dans l'analyse des caractères, de préférence très complexes [...]. Et plus encore, il montre sa maîtrise dans les descriptions de quelques affections, états d'âme, passions¹⁸».

Comme Couperus, Bourget est romancier naturaliste dans la mesure où il veut faire de l'anatomie morale et montrer la vie telle qu'elle est. Il évolue ensuite (justement aux alentours de 1889, l'année où il publie *Un Cœur de femme*) vers un moralisme catholique plus prescriptif. Dans son introduction à la réédition du *Disciple* aux éditions Nelson (1910), Tédor de Wyzewa – l'ami français de Couperus – revient sur l'impression d'étonnement que produisit ce roman sur les hommes de lettres de sa génération, qui connaissaient alors Bourget comme un disciple de l'art pour l'art: «Or, voici que dans l'été de 1889, [...] M. Bourget nous donnait un roman qui, sans l'ombre d'une réserve, se mettait au service d'une doctrine "morale"¹⁹».

C'est une route que Couperus n'empruntera pas avec lui, et sans doute la raison pour laquelle l'influence de Bourget sera moins sensible par la suite. Il continue cependant à le lire pendant au moins quelques années encore, et *Sensations d'Italie* sera, selon Bastet, un facteur déclenchant pour son premier voyage en Italie en 1892. Nous savons également que Couperus a lu *Cosmopolis* (1892). L'alter ego de Couperus dans *Metamorfoze* finira néanmoins par dire qu'il ne supporte plus Bourget. Affirmation que Couperus a peut-être tout de même jugée trop radicale, puisqu'il la supprimera à la rédaction²⁰.

Extaze et *Un Cœur de femme*, partagent la même intrigue: une femme menant une existence retirée rencontre un homme menant pour sa part une vie plus dissolue, et en tombe amoureuse. Elle devra finalement renoncer à cet amour. Après l'avoir fidèlement suivi au début, les points

¹⁸ A. G. van Hamel, «Paul Bourget», *De Gids*, 1890, 2^e partie, p. 224-225.

¹⁹ T. de Wyzewa, «Préface» à Paul Bourget, *Le Disciple*, Paris, Nelson, 1910, p. 10.

²⁰ «Dans un passage qui fut néanmoins rayé de l'édition définitive de *Metamorfoze* [1897], nous lisons en outre: "C'est étrange, mais je ne peux supporter Bourget, surtout ces dernières années, maintenant qu'il répète constamment son propre cliché. Et pourtant je lui ressemble..."» Luc Dirickx, «Louis Couperus et la France», *Septentrion*, n° 1, mars 1996, p. 67. Article en français.



sur lesquels Couperus s'écarte ensuite de son exemple sont, selon son biographe F. Bastet, liés à des projections de sa personne :

Il y entremêla aussi bien le motif principal de *Eene illuzie* [la nouvelle *Une illusion*] que le thème de son profond désir personnel de « caresses sans lascivité, avec des baisers d'âme ». Il ajouta de plus, en guise de trait d'union entre les deux personnages principaux, un jeune garçon fortement androgyne, Jules, en qui nous pouvons voir une nette projection de lui-même²¹.

Le symboliste : Maeterlinck

Si, aujourd'hui, nous procèderions peut-être avec un peu plus de retenue dans le rattachement des motifs de l'œuvre de Couperus à ses désirs personnels, l'intérêt qu'il porte à la vie de l'âme et aux expériences transcendantes est incontestable. Cet intérêt se révèle notamment dans l'influence de Maeterlinck relevée par plusieurs critiques. Le symboliste belge est ainsi présent aux côtés de Bourget dans *Extaze*, à travers la thématization de la Sensation qui peut conduire à cette extase, assimilée dans le livre à une lumière, une clarté rayonnante. La Sensation est une prise de conscience du mystère de l'âme.

Tous ne connaissent pas la pleine vie de l'âme, à la différence de l'héroïne d'*Extaze*, Cécile : avec l'imposant roman *De boeken der kleine zielen* (*Le Livre des petites âmes*, 1901-1903), c'est le titre lui-même qui porte la marque de Maeterlinck : dans *Le Trésor des humbles* (1896), ce dernier avait en effet distingué les grandes et les petites âmes. En 1902, F. Lapidoth rattache également à Maeterlinck les conversations des âmes du recueil de contes *Over lichtende drempels* (*Sur des seuils lumineux*)²².

Elisabeth Leijnse²³ a souligné comment, dans *Metamorfoze*, l'alter ego de Couperus, Hugo Aylva, subit pour ainsi dire dans sa chair l'influence des drames pour marionnettes de Maeterlinck, *Alladine et Palomides* et *La Mort de Tintagiles* (1894), dont la lecture provoque en lui un état d'extase de l'âme. Plus loin dans *Metamorfoze*, l'adoration

²¹ F. Bastet, *op.cit.*, p. 144.

²² Cité dans Max Galle, *op.cit.*, p. 39.

²³ Elisabeth Leijnse, *Symbolisme en nieuwe mystiek in Nederland voor 1900: een onderzoek naar de Nederlandse receptie van Maurice Maeterlinck*, Genève, Droz, 1995.



pour Maeterlinck est toutefois décrite comme une chose du passé, ainsi qu'il en a été pour Bourget et même Zola.

L'historien : Flaubert et Lombard

La psychologie et l'âme humaines seules ne suffisent pas. Couperus a la passion de l'histoire ; il possède une vision presque extralucide qui lui permet de ressusciter mentalement, puis sous sa plume, les mondes tombés en poussière. Aussi les romans historiques constituent-ils l'autre grand volet de son œuvre. Dans ce domaine, il s'est fait avant tout le disciple de Flaubert.

Flaubert est pour moi, comme pour tous ceux qui souhaitent écrire un roman historique, un grand et bel exemple, non pour ce qui est de la psychologie – car nous autres jeunes sommes allés bien plus loin, et je crois que dans *De Berg van licht (La Montagne de lumière)* j'ai donné une psychologie bien plus fine et plus complète que Flaubert dans *Salammbô* – mais pour ce qui est du sérieux et de la documentation et de la vérité, et de la forme surtout...²⁴

Deux ouvrages en particulier l'ont marqué : *Salammbô* et *La Tentation de Saint Antoine*, dont il fit une traduction partielle. Au vu des passages qu'il a omis, on constate que c'est le côté fantasmagorique de l'œuvre qui l'intéressait le plus. C'est aussi ce qui ressort des éléments qu'il reprendra dans *Psyche* et *Fidessa*²⁵, et que signale Van Booven : le cheval ailé et Antoine, emmené dans l'espace par le diable, reviennent dans *Psyche*, le vol à travers un espace imaginaire dans *Fidessa*²⁶. *La Tentation* l'inspire encore pour l'écriture d'une œuvre inachevée, une pièce que F. Bastet qualifie de « fantasmagorie apocalyptique » : *Imperia*. Tentative peu réussie, estime le biographe : « À *Imperia*, le caractère serré de son exemple français fait totalement défaut²⁷ ».

²⁴ Propos rapporté par André de Ridder, *Bij Louis Couperus*, Amsterdam, Veen, 1917, p. 33.

²⁵ De *Psyche*, il existe deux traductions, de *Fidessa* une seule : *Le Cheval ailé (Psyche)*, 1898), trad. J. Barbier [Félicia Barbier], préface de Julien Benda, Paris, Éditions du Monde nouveau, 1923, et *Psyché, suivi de Fidessa. Contes et légendes littéraires (Psyche)*, 1898 ; *Fidessa*, 1899), trad. David Goldberg, introduction de Gilbert Van De Louw. Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2002.

²⁶ Henri van Booven, *Leven en werken van Louis Couperus*, Velsen, Schuyt, 1933, p. 154 et 163.

²⁷ F. Bastet, *op.cit.*, p. 258-259.



Stuiveling²⁸ décrit ce relâchement comme une caractéristique plus générale de l'œuvre de Couperus, même des ouvrages plus réussis qu'*Imperia*: moins intéressé par une application rigoureuse des lois déterministes que Zola, comme nous l'avons vu, il lui manque aussi l'obsession de la maîtrise classique du style qui caractérise l'écriture de Flaubert.

Leurs affinités se situent ailleurs. P. Valkhoff aussi bien que F. Bastet emploient le terme de « monument », ou « monumental » à propos des romans historiques de Couperus et Flaubert²⁹. En effet, les deux romanciers sont capables de peindre de larges fresques, de redonner aux temps passés une présence d'évocation solide, presque palpable. Ils sont unis dans leur application à se situer dans le domaine du sérieux, de la documentation et de la vérité ainsi que de la forme, comme l'a dit Couperus lui-même, mais aussi dans leur amour pour les sociétés et les périodes historiques décadentes: « Tous deux éprouvaient un amour profond pour le caractère passionné des tumultueuses époques passées, pour les temps de cruauté et de volupté, pour la richesse sensuelle de l'Orient, pour la barbarie mêlée d'adoration mystique.³⁰ »

On voit facilement la parenté entre *Salammbô* et *De Berg van licht*, la vie de l'empereur romain Héliogabale, même si Couperus, ainsi qu'il l'a affirmé, accorde une plus grande importance que Flaubert à la psychologie de son protagoniste. P. Kralt a fourni une analyse détaillée des différences dans le traitement de l'espace à travers les descriptions dans *Salammbô* et *De berg van licht*, d'où il ressort clairement que le but de Flaubert est avant tout historico-réaliste : l'évocation d'une réalité visuelle est pour lui un but en soi, tandis que Couperus se montre davantage psychologue qu'historien. En effet, ses descriptions sont à la fois plus synthétiques et plus dynamiques, et par leur coloration thématique, elles subordonnent les espaces à la psychologie du protagoniste, Héliogabale³¹.

²⁸ G. Stuiveling, « Louis Couperus, verteller, verbeelders », Top Naeff (e.a.), *Over Louis Couperus*, Amsterdam, De Samenwerkende Uitgevers, 1952, p. 82.

²⁹ Cf. P. Valkhoff, « Couperus en Lombard », *Ontmoetingen tussen Nederland en Frankrijk*, La Haye, Leopold, 1943, p. 238, et F. Bastet, *op.cit.*, p. 323.

³⁰ P. Valkhoff, *op. cit.*, p. 237-238.

³¹ P. Kralt, « Ruimte bij Couperus en Flaubert », *Nieuwe Taalgids*, n° 1, janvier 1982, p. 61-75.



Flaubert, et Gautier avant lui, s'étaient d'ailleurs déjà intéressés au personnage décadent d'Héliogabale, qu'on retrouvera encore chez Jean Lorrain, Jacques d'Adelswärd-Fersen ou Henry Mirande pour ne citer que ceux-là³². En 1903, Georges Duviquet publie son *Héliogabale raconté par les historiens grecs et latins*, avec une préface de Remy de Gourmont, qui esquisse un tableau du jeune empereur qui n'est pas sans points communs avec celui de Couperus, ainsi que l'a signalé Valkhoff³³. Avec son portrait plutôt positif, Couperus s'inscrit de ce fait dans une tradition française, voire européenne, comme l'a récemment souligné Martijn Icks³⁴ qui mentionne en outre un cycle de poèmes de l'Allemand Stefan George, *Algabal* (1892), où l'empereur apparaît (sous un jour positif, là encore) en esthète dévoué à l'art pour l'art, détaché de la morale et de la société. Il convient cependant de distinguer entre l'emploi de la figure d'Héliogabale comme topos décadent sans volonté de restitution antique tel que l'a décrit Jean de Palacio³⁵, et la réelle sympathie que l'on sent chez Couperus pour le personnage historique, qu'il s'efforce de faire revivre en lui conférant une dimension humaine. L'enjeu de la place de l'homosexualité dans le roman, souligné par Jean de Palacio, a sans doute compté pour Couperus, mais contrairement aux Décadents français, il ne cherche pas à faire entrer l'antiquité dans la modernité, à mettre en scène un « Héliogabale tel qu'il se présente aux feux croisés du passé et du présent »³⁶. Martijn Icks a par contre pu comparer *De Berg van licht* à un autre roman historique qui a été une source d'inspiration directe, *L'Agonie* (1888) de Jean Lombard, auteur dont Couperus avait également apprécié *Byzance*. Toutefois, *L'Agonie* montre Héliogabale sous un jour très noir. Aussi *De berg van licht* est-

³² Un inventaire qui nous semble très complet, du moins pour le domaine français, est dressé par Jean de Palacio dans son article « Jacques d'Adelswärd-Fersen et la figure d'Héliogabale », *Romantisme*, n° 113, 2001, p. 117-126.

³³ P. Valkhoff, *op. cit.*, p. 244.

³⁴ Martijn Icks, « L'Agonie versus *De berg van licht*. Beelden van Heliogabalus bij Couperus en Lombard », *Arabesken*, n° 33, mai 2009, p. 14-27.

³⁵ Voir note 32.

³⁶ Citation de Maurice Duplay et Pierre Bonardi (*Héliogabale* (1935), in De Palacio, *art.cit.*, p. 117. Le roman de Fersen, *Messes noires. Lord Lyllian*, par exemple, est une autobiographie déguisée qui paraît la même année que *De berg van licht* (1905). *Le Vice errant* (1902) de Jean Lorrain se déroule également dans un cadre contemporain, sur la Côte d'Azur.



il plutôt une réaction à ce dernier livre qu'une *aemulatio*. Laissons la parole à Louis Couperus :

Par hasard, je lus en faisant mes recherches préparatoires *L'Agonie* de Jean Lombard, et le livre me parut très beau, mais ne parvint pas à me satisfaire en ce qui concerne la façon de peindre le caractère d'Hélégabale : je me faisais une idée si différente du jeune pécheur... Et cela m'a incité à exprimer à mon tour ma vision³⁷.

Personne n'a écrit sur lui sans le vilipender, pas même Lombard. Le garçon était un enfant gâté, et incontestablement hystérique dans sa double nature masculine-féminine, mais ce n'était pas uniquement un être dépravé. C'était un génie, et un artiste dans tout ce qu'il faisait³⁸.

Couperus n'est pas seulement mû par le désir de réhabiliter le petit prêtre décadent. F. Bastet signale qu'il avait depuis longtemps le souhait d'écrire son propre *Salammbô*, mais qu'il reculait devant la documentation nécessaire pour mener l'entreprise à bonne fin³⁹. Il jugeait ses connaissances sur l'Antiquité insuffisantes. C'est en effet une des choses qu'on a plusieurs fois reprochées à *De Berg van licht*. Cette insuffisance toutefois s'explique, et si l'on veut se justifie par le second objectif de Couperus : celui de décrire non pas la société de la Rome antique comme le fait Lombard, mais l'âme du protagoniste, esthète, artiste, mystique⁴⁰. Une nouvelle fois, le Néerlandais opte en définitive pour le roman psychologique, tandis que chez Lombard, le personnage de l'empereur reste tout à fait plat et secondaire, « une icône du luxe et de la décadence qui marquent Rome à l'époque de son règne »⁴¹.

Dans son étude, Martijn Icks aborde un point intéressant qui est celui de l'androgynie. Présent chez Lombard comme chez Couperus, ce concept était assez populaire à l'époque, ainsi que l'illustre par exemple l'importance qu'il revêt dans l'œuvre du Sâr Péladan, dont Couperus a pu lire des textes⁴². (En 1892, Péladan avait d'ailleurs fait une tournée

³⁷ Cité par A. de Ridder, *op.cit.*, p. 43.

³⁸ Cité par M. Icks, *op. cit.*, p. 14.

³⁹ Voir F. Bastet, *op.cit.*, p. 301.

⁴⁰ « Mais après ma lecture, je me dis : non ; Lombard nous donne le roman de la Rome de cette époque, et non pas le roman du petit empereur ; non pas *l'âme* du petit prêtre, qui savait si bien danser. Et c'est ainsi que j'en suis venu à écrire mon livre, et à lui donner cette âme, autant que je pouvais. » Lettre citée par F. Bastet, *op.cit.*, p. 301-302.

⁴¹ M. Icks, *op. cit.*, p. 19.

⁴² Maarten Klein a rapproché le culte d'Héliogabale des idées de Péladan dans *Noodlot en wederkeer. De betekenis van de filosofie in het werk van Louis Couperus*, Maastricht,



aux Pays-Bas). L'androgynie représente un idéal d'harmonie originelle. Héliogabale, mais aussi la secte des chrétiens orientaux dans l'ouvrage de Lombard, cherchent à y parvenir par les orgies ou la communion sexuelle. Ici encore, les idées de Couperus divergent de celles de Lombard, comme le résume M. Icks :

Un passage clef à la fin du roman indique que ce ne sera pas l'union charnelle de l'homme à l'homme qui produira l'être androgyne, mais l'amour entre frères et sœurs spirituels. L'idéal androgyne de Lombard semble ainsi rejoindre ses opinions socialistes radicales. [...] Dans *L'Agonie*, Heliogabalus fait fausse route avec les orgies sans fin où il se plonge pour atteindre un état d'androgynie ; dans *De Berg van licht* l'enseignement mystique du culte d'Elagabal n'est pas discuté, mais l'empereur lui-même reste en défaut parce que l'élément féminin finit par dominer dans son âme⁴³.

Le philosophe : Lemaître

Ce n'est pas uniquement en adoptant la thématique décadente d'Héliogabale que Couperus s'est inscrit dans une tradition littéraire typiquement française. La même chose vaut pour la trilogie qu'on désigne généralement par l'expression « romans des rois » : *Majesteit*, *Wereldvrede* et *Hooge troeven*⁴⁴. Ces trois romans mettant en scène une monarchie contemporaine fictive d'Europe centrale, et plus particulièrement le roi déchiré entre ses devoirs et ses doutes, appartiennent à un genre qui fleurissait en France à partir de 1879 ; J. Koch a établi clairement que Louis Couperus a dû en être un lecteur attentif⁴⁵. Les quatre romans des rois dont elle a retrouvé les traces les plus nettes dans la trilogie de Couperus sont : A. Daudet, *Les Rois en exil* (1879), C. Mendès, *Le Roi vierge* (1881), E. Bourges, *Le Crépuscule des dieux* (1884) et enfin J. Lemaître, *Rois* (1893).

Shaker, 2000.

⁴³ M. Icks, *op. cit.*, p. 24.

⁴⁴ Seuls les deux premiers ont été traduits : *Majesté*, roman traduit du néerlandais par L.[ouis] B.[resson], précédé d'une étude de Maurice Spronck : « Un romancier hollandais. M. Louis Couperus », Paris, Plon, 1898 et *Paix universelle*, roman traduit du néerlandais par L.[ouis] B.[resson], Paris, Plon, 1899.

⁴⁵ Jeannette E. Koch, *De koningsromans van Louis Couperus. Achtergronden*, Naples, Istituto Universitario Orientale, 1989. Voir aussi : Jeannette E. Koch, « Louis Couperus' koningsromans in Frankrijk en Italië », *Maatstaf*, n° 12, 1983, p. 1-15.





Quoique tous ces livres présentent un certain nombre de points communs et de constantes, les ressemblances avec les romans de Couperus, surtout *Majesteit* et *Wereldvrede*, ressortent le plus clairement d'une comparaison avec celui de Lemaître. Nous pouvons parler ici d'imitation créative. *Les Rois* parut comme feuilleton dans *Le Temps* en octobre-novembre 1892, Couperus commença la rédaction de *Majesteit* en janvier 1893. Lemaître aussi bien que Couperus écrivent ce que Koch appelle des romans antithétiques : ils privilégient la thématique d'un roi dubitatif vis-à-vis d'une monarchie à l'ancienne :

Le mythe du roi traditionnel est maintenant confronté au nouveau mythe du roi démocratique, ami du peuple. Celui-ci [...] croit – tant que cela dure – en son peuple : une nouvelle royauté avec une vision éclairée, humaniste.⁴⁶

Othomar comme Hermann commencent leur règne portés par un élan d'amour envers le peuple. Un peuple qu'ils idéalisent, mais qui ne les comprend pas et préfère l'affection de ceux qui prônent l'anarchisme et l'abolition de la monarchie. Koch parle de « tolstoïsation » comme phénomène de mode. Lemaître désigne nommément le Russe dans son livre, Couperus le déguise à peine sous les traits du comte Zanti.

Les différences entre Couperus d'une part et Lemaître ainsi que ses autres modèles français d'autre part, se lisent d'après Koch comme une adaptation à la mentalité et la morale néerlandaises : les romans néerlandais sont plus mesurés aussi bien en leur décadentisme que sur le plan politique. Couperus privilégie la dimension humaine et ne prend pas parti pour le républicanisme, ce qui lui permet de conclure sur un enrichissement moral dans *Wereldvrede*, alors même que *Les Rois* débouche sur une défaite morale. Dans son entretien avec André de Ridder, Louis Couperus avait mentionné les romans des rois parmi ses rares ouvrages qui avaient selon lui une visée plus philosophique que psychologique ou politique :

J'ai alors beaucoup réfléchi au spiritisme et à la théosophie, à toutes sortes de questions sociales et religieuses, et les fruits de ces réflexions se trouvent dans *Noodlot*, *Majesteit* et *Wereldvrede*.⁴⁷

⁴⁶ *Ibid.*, 1989, p. 109.

⁴⁷ A. de Ridder, *op. cit.*, p. 22.





Même s'ils sont souvent considérés aujourd'hui comme ratés et peu lisibles, les romans des rois reflètent en effet une autre facette de Louis Couperus, qui ne s'intéresse pas seulement à la psychologie de l'individu, mais aussi aux rapports entre classes sociales et aux mouvements populaires, sans pour autant poser en auteur engagé.

Le lecteur éclectique : quelques autres noms

On retrouve sous la plume de Couperus et de ses exégètes de nombreux noms d'auteurs qu'il aurait lus, sans qu'il soit toujours possible d'en déceler la trace dans ses romans. Dans ce dernier paragraphe, qui sera un pêle-mêle de quelques-uns de ces auteurs, le premier qu'il convient de citer, ne serait-ce que pour respecter l'ordre chronologique, c'est Rodolphe Töpffer, pédagogue suisse que Louis lut au cours de son enfance, et dont la nouvelle *La Peur* a inspiré une scène d'*Eline Vere*, ainsi que le relève Henri van Booven. Ce dernier a eu l'occasion de consulter l'exemplaire de l'œuvre du Suisse que possédait Couperus⁴⁸ : des notes en marge montrent à quel point le livre de Töpffer avait plu au jeune Louis.

Dans son entretien avec De Ridder, Couperus affirme : « J'aime... les romans de la Côte d'Azur de Jean Lorrain »⁴⁹. Il parle encore de cet écrivain dans « Niet meer dan een dagboekblad... », et certains voient une évocation de Lorrain dans le très décadent prince « Michel Dracosès », avec qui Couperus narrateur discute de... *Byzance* de Lombard⁵⁰. C. de Westenholz a établi que, si Lorrain et Couperus habitaient Nice à la même époque et ont assisté tous deux en 1902 au carnaval du Cercle artistique, rien ne permet de penser qu'ils se sont fréquentés⁵¹. Dans l'œuvre de Couperus, peu de choses indiquent une influence directe. De Westenholz voit, avec F. Bastet, dans *Le Vice errant. Les Noronsoff* de Lorrain une source possible pour le conte « Van de onzalige erfenis »

⁴⁸ H. van Booven, *op. cit.*, p. 72 et 95. Il s'agit de la scène où Eline, alitée, croit voir une main sous son lit, qui disparaît dès qu'elle cherche à la voir, mais réapparaît dès qu'elle se recouche. La même chose arrive à un jeune garçon dans *La Peur*.

⁴⁹ A. de Ridder, *op. cit.*, p. 33.

⁵⁰ Les deux articles figurent dans Louis Couperus, *Van en over mijzelf en anderen*, Utrecht/Antwerpen, Veen, 1989.

⁵¹ Caroline de Westenholz, *Een witte stad van weelde. Louis Couperus en Nice (1900-1910)*, La Haye, Louis Couperus Genootschap (Couperus cahier III), 1996.



(publié dans *Over lichtende drempels*), mais s'il y a quelques parallèles, l'hypothèse d'une filiation directe nous paraît assez hasardeuse⁵².

André Gide est également souvent cité comme un auteur que Couperus admirait et en qui il se reconnaissait. Van Tricht a quelque peu nuancé cette idée en soulignant les différences entre les deux écrivains en ce qui concerne leurs rapports à la religion et à la morale et le degré auquel ils cherchent à se dévoiler. L'affirmation de F. Batten selon laquelle *Corydon*, le plaidoyer pour l'homosexualité de Gide, était le livre de chevet de Couperus est très certainement une affabulation, vu les très faibles tirages de cette œuvre du vivant de Couperus⁵³.

Conclusion

On recense d'autres auteurs dont certains critiques ont parfois trouvé des réminiscences dans un roman de Couperus : Gautier, Daudet, Goncourt, Villiers de l'Isle Adam ou encore Rodenbach. Ces noms et ceux qui ont précédé cette conclusion montrent suffisamment que Louis Couperus était un lecteur éclectique. Un lecteur inspiré aussi, plutôt qu'un écrivain paresseux, puisant parfois chez ses maîtres français des thèmes ou des conceptions poétiques, qu'il savait alors toujours remodeler à son goût afin de faire entendre sa voix personnelle. C'est sans doute dans le roman psychologique qu'il s'est senti le plus à l'aise, et si ce n'est pas l'influence de Bourget qui saute le plus aux yeux du lecteur, cela est peut-être dû au relatif oubli dans lequel Bourget est tombé aujourd'hui, mais cela résume aussi tout le paradoxe de Louis Couperus. S'il a écrit des romans naturalistes, historiques, symbolistes, philosophiques, les uns et les autres plus ou moins psychologiques, tous,

⁵² Les divergences dans ce résumé nous paraissent en effet l'emporter sur les ressemblances : « Le château où les péchés de tous ceux qui sont morts revivent la nuit pour le malheureux héritier, la femme fantomatique qui surgit, et la scène de vampirisme à la fin, où la sorcière reçoit l'héritier "comme une hostie", renvoient directement aux événements qui entourent le dernier descendant des Noronsoff et la malédiction du gitan assassiné : toutes les femmes des princes russes deviennent nymphomanes la nuit. Ici c'est en revanche le prince Vladimir lui-même qui se jette tel un vampire sur un jeune troubadour pour se faire revivre grâce au sang jeune et sain de ce dernier. » C. de Westenholz, *op.cit.*, p. 49.

⁵³ H. W. van Tricht, *op. cit.*, 1960, p. 132-133. La rumeur concernant *Corydon* est improbable selon Van Tricht, étant donné que le livre ne fut imprimé qu'à 12 exemplaires en 1911 (collection privée de Gide), puis à 21 exemplaires en 1920.

même les plus proches de ceux de Bourget, gardent un style personnel incomparable.

Bourget, Zola et Maeterlinck, Couperus les rejette à la fin de *Metamorfoze*. Flaubert y est cité sans le moindre commentaire nous permettant de savoir si Hugo Aylva garde pour lui une place d'honneur ou s'il le relègue avec les autres parmi ses idoles de jeunesse. Quoi qu'il en soit, nous pouvons voir dans « Het boek van Metamorfoze » le passage d'un jeune écrivain, qui se cherche à travers les voix des autres, à un auteur qui s'est forgé son propre univers littéraire et sa propre poétique. Riche de ses lectures étrangères, Louis Couperus a ainsi su donner à la littérature néerlandaise des œuvres d'une envergure internationale et d'un intérêt universel.

